REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XIX. Band. 2. Heft.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
WIEN, GEROLD & Co.
1896

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Ueber die Proportionen des menschlichen Körpers

wie sie in der antiken Plastik zur Anwendung kommen.

(Auf Grund von Originalmessungen ihrer Meisterwerke.)*)

Von **Constantin Winterberg.**

Einleitung.

Bis heute noch sind die Gesetze, auf denen wesentlich die Schönheit des menschlichen Körpers beruht, nur unvollständig bekannt, trotzdem dass sich Gelehrte und Ungelehrte, Berufene und Unberufene mit mehr oder weniger Erfolg der Lösung des Problems gewidmet haben. Dem Gelehrten fehlt es in der Regel an zeichnerischer Uebung und zugleich an mathemathisch-technischen Kenntnissen, den Künstlern an streng wissenschaftlichen Methoden überhaupt, auch fehlt ihnen, Dürer nicht ausgeschlossen, aller und jeder Begriff über den bei den dazu erforderlichen Messungen zu erzielenden Genauigkeitsgrad: sonst hätte sich nicht letzterer die unnütze Mühe gegeben, seine Maasse des menschlichen Körpers in dem darüber handelnden bekannten Werke bis auf Sechstausendstel der Körperlänge genau bestimmen zu wollen. Schadow andererseits giebt insofern wieder zu wenig, als er zur Bestimmung der Körperlängen bei den wenigen, im „Polyklet“ tractirten antiken Bildwerken bald die Kopf-, bald die Gesichtslänge benutzt und dadurch die Unsicherheit der Resultate veracht- resp. vervierzehnfacht.

Das Geheimniss der Schönheit — nicht nur des menschlichen Körpers, sondern der Schönheit überhaupt, in allgemeinstem Sinne natürlich aufgefasst, liegt wesentlich, wenn nicht ausschliesslich, in den Proportionen. Der grösste Aufwand von Ornament kann nicht die Verstösse in den Proportionsgesetzen eines Bauwerkes vergessen machen, an denen die moderne Architectur so reich ist. Kaum weniger jedoch zeigt Entsprechendes sich in der Plastik.

Mehr als bei jeder andern Creatur der Schöpfung tritt insbesondere beim Menschen, dessen Darstellung als der vornehmlichste Vorwurf des Bildners anzusehen ist, das Gesetz der Proportionen ins Bewusstsein, in-

*) Referat aus der im Manuscript vollendeten, wegen unzureichender Mittel bis jetzt nicht publizirten Arbeit des Verf. d. Z.

dem nur bei ihm die Natur es also gewollt hat, dass die Richtungen der drei zu einander orthogonalen Hauptdimensionen des Ganzen, sowie aller seiner Theile der Höhe, Breite und Dicke nach bei natürlicher gerader Haltung unter einander ganz oder näherungsweise parallel laufen, während z. B. bei den meisten übrigen Säugethieren die Richtung von Kopf und Hals die Hauptaxen schräge durchschneidet.

Ob nun, um diese Proportionen zu verstehen und in sich aufzunehmen, wie ältere Autoren anzudeuten scheinen, die Meister Griechenlands, welche darin bis heute das Höchste geleistet haben, sich der Messungen bedient haben oder ob hier das für plastische Eindrücke mehr als bei anderen Nationen empfängliche Künstlerauge der Hellenen, die Betrachtung der tagtäglich in den Ringschulen theils unverhüllt, theils unter leichter, den Proportionen angepasster Gewandung, in den mannigfaltigsten Stellungen und Bewegungsmomenten erscheinenden, durchgehends edel gebildeten Gestalten allein genügend war, Sinn und Verständniss für die Schönheit so ganz in sich aufzunehmen, wie es in ihren monumentalen Schöpfungen zu Tage tritt: — jedenfalls ist darin die Kunst des Nordens vom Schicksal insofern stiefmütterlicher bedacht, als in Ermangelung edler Vorbilder — auf welche Bezeichnung die Mehrzahl der gewöhnlich in den Ateliers gegen Bezahlung Modell stehenden Personen denn doch wohl schwerlich Anspruch machen darf — gerade auf plastischem Gebiete der Phantasie nicht nur ein relativ beengter Spielraum geboten, sondern auch dem wirklich talentirten Künstler über das Schöne leicht ganz verkehrte Vorstellungen erweckt werden können, wenn er nicht gar, an der Möglichkeit, seine Schönheitsideale in der Natur jemals verkörpert zu finden, verzweifelnd, ins Gegentheil umschlägt und, allem Idealen entsagend, dem crassesten Realismus sich ergiebt, da doch der Plastik höchstes Ziel und Streben die Wiedergabe der Schönheit des menschlichen Körpers sein und bleiben wird. Dies zu erreichen bleibt für den nordischen Bildner immer nur der eine, schon seit Winckelmann empfohlene Weg der Rückkehr zur Antike anzurathen, deren Studium andererseits wieder nur an der Hand sachgemäss ausgeführter Messungen auf sicheren Erfolg wird rechnen können. Dazu aber bedarf es in erster Linie, wie angedeutet, genügender technischer und geometrischer Kenntnisse, über die in der Regel der ausübende Künstler so wenig wie der blosse Theoretiker verfügt: insofern es dabei nicht nur auf ein möglichst genaues systematisches Verfahren, sondern auch auf nicht minder exacte Ausführung der Projectionszeichnungen ankommt, die sich als Messungsresultat ergeben, und ohne die eine derartige Arbeit schon a priori auf das Interesse des Künstlers Verzicht leisten würde.

I. Genauigkeitsgrad.

Die dabei anzuwendenden Methoden werden sich zunächst nach dem dabei erforderlichen Genauigkeitsgrade bestimmen, dürfen aber andererseits auch nicht so complicirt sein, dass sie keinem Anderen als dem geschulten Techniker allein zugänglich sind. Im Allgemeinen bestimmt

sich, wie bei jeder Arbeit, der Genauigkeitsgrad durch den Zweck: im vorliegenden Falle insbesondere wird es sich vor Allem um ein richtiges Urtheil darüber handeln, ob und inwieweit sich die für das künstlerische Bedürfniss genügende Kenntniss der Proportionsgesetze des menschlichen Körpers mit den disponibeln einfachsten Mitteln, ohne dabei weder ein Zuviel noch ein Zuwenig an Arbeitskraft aufzuwenden, überhaupt wird erreichen lassen. Dabei aber kommt es nicht sowohl auf streng geometrische Wiedergabe der Gestalt an, wie sie ist, — das wäre, abgesehen vom künstlerischen Detail, die leichtere Aufgabe, — sondern es handelt sich vielmehr um die Reduction der in allen möglichen Bewegungen und Stellungen gemessenen Figuren auf ein und dieselbe gerade, aufrechte Normalstellung, indem nur so die Möglichkeit des Vergleichs der verschiedenen Typen und der ihnen eigenthümlichen Proportionsgesetze sich ergiebt: denn nur in dieser Stellung finden sich, wie a priori angedeutet, alle auf die drei Hauptaxenrichtungen projicirten characteristischen Maasse ganz oder nahezu unverkürzt. Gleichwohl ist diese Haltung nicht rein schematisch aufzufassen: bei Frauen und Knaben ist sie ohne äusseren Zwang nicht möglich, die natürliche aufrechte Haltung wird daher hier gegen die des Mannes einige Modificationen erfordern, der genauere Vergleich wird sich daher immer nur auf Typen gleicher Kategorie nach Alter und Geschlecht beschränken müssen. Da überdies a priori klar ist, dass sich die Reduction auf die normale Haltung immer nur näherungsweise finden wird, so folgt, dass schon aus diesem Grunde auf absolute Genauigkeit verzichtet werden muss, selbst wenn die Festlegung der der Messung zu Grunde gelegten Fixpunkte des Knochengerüstes und der Weichtheile mit der grössten Genauigkeit ausgeführt wäre. Man wird sich also unter Verzicht auf mathematische Schärfe, wie sie Dürer erstrebt, mit näherungsweisen Resultaten begnügen müssen, um so mehr, da für die practischen Interessen des Künstlers so wenig wie für das rein abstracte Studium der Formgesetze dadurch etwas Wesentliches gewonnen wäre. Die Aufgabe ist also dahin zu modificiren: „Durch Messung mit den einfachsten Instrumenten, als Cirkel, Massstab und Loth nach den einfachsten und kürzesten Methoden die Fixpunkte der Figur derart zu bestimmen, dass sich danach noch ein für die Zwecke des Künstlers und Aesthetikers genügendes Resultat ergiebt.“

So gefasst ist die Aufgabe lösbar: indem das durch unmittelbare Messung und methodische Uebertragung auf die Normalstellung gewonnene Ergebniss jedenfalls und unter allen Umständen eine grössere Zuverlässigkeit beanspruchen darf, als das wenn auch noch so geübte Künstlerauge ohne diese Mittel allein zu erreichen vermag, — wie denn auch Schadow selber a. a. O. die Nothwendigkeit des Messens dem bildenden Künstler nicht dringend genug empfehlen zu sollen glaubt. Doch selbst unter den angenommenen Einschränkungen sind für die Lösung des Problems die Schwierigkeiten noch nicht völlig überwunden. Zunächst hinsichtlich der Zahl und Lage der zu wählenden Fixpunkte: Sind sie in jeder Lage und

Körperhaltung überhaupt sichtbar, oder, wenn nicht markirt, mittelst anderer scharf fixirbarer interpolatorisch näherungsweise bestimmbar? Das Fixiren der Punkte auf der Statue selber ist Sache der Uebung und ebenfalls nicht ohne Schwierigkeit, sofern sich keine scharfen Punkte, sondern nur Flächentheile dafür angeben lassen, innerhalb deren der Phantasie freier Spielraum bleibt, — so dass von zwei selbst durch dieselbe Person nacheinander ausgeführten Bestimmungen am gleichen Modell oder Gipsabguss volle Uebereinstimmung der Lage aller Punkte wohl nie erzielt werden dürfte. Anderes, wie die Unebenheit der Fussplatte, ist mehr äusserlich und kommt unter Umständen ganz in Wegfall, obgleich auch gelegentlich die directe Bestimmung des Verticalabstandes: Scheitel-Sohle dadurch derart alterirt werden kann, dass zur Erreichung der erforderlichen Genauigkeit complicirtere Apparate und Methoden nöthig würden, deren Handhabung dem Künstler nicht geläufig ist. Auch die statt der Originale der Messung in der Regel zugänglichen Abgüsse sind nicht ganz fehlerfrei: insbesondere im Detail der Extremitäten, die oft alles Andere eher als die edlen Formen des antiken Marmors reflectiren.

II. Methode der Messung.

a) Wahl der Fixpunkte. Die Wahl der Fixpunkte geschieht wohl am besten im engsten Anschluss an Dürer's Vorgang; indem, soweit dies bei der Messung am Gips anstatt am Naturmodell möglich ist, das Skelett dafür die Grundlage bildet. Die Dürer'schen Oberarm- und Oberschenkelknorren-Centren fallen natürlich fort, und sind durch andere, auf der Oberfläche deutlich markirte Punkte, insbesondere die höchsten Punkte des Oberarms und Oberschenkels (Trochanter[1]) zu ersetzen. Von den Fleischpunkten sind die den rythmischen Wechsel der Maxima und Minima der resp. Körpertheile in den Querdimensionen markirenden von Wichtigkeit als Träger des Gesetzes, wonach sich, rein geometrisch betrachtet, die Reihe jener successiven, convexen und concaven Oberflächen zusammensetzt, welche die Gesammtform bilden.

b) Maasseinheit, Körperlänge. Sämmtliche Fixpunkte sind naturgemäss durch ihre drei Coordinaten vollständig gegeben (Schadow giebt diese a. a. O. nicht überall vollständig, sondern lässt z. B. bei den Brustwarzen die dritte Coordinate durchgehends in suspenso). Als Modell für die Messung dient nach Dürer's Vorgang am besten die in 600 Theile getheilte, auf die Normalstellung reducirte Körperlänge. Diese Normalstellung ist dadurch zu characterisiren, dass dabei die Körperlänge oder der Abstand: höchster Kopfpunkt—Sohle sein Maximum erreicht. Dem würde also nicht sowohl die militairische Haltung, als vielmehr eine Stellung entsprechen, wie sie der Apollo vom Belvedere oder die Artemis vom Louvre einnehmen, wobei im Profil die Punkte: höchster Kopfpunkt — Gehöreingang, — vorderer Schienbeinrand in dieselbe Verticale, die Körperaxe,

[1]) Von letzteren kann, als in der Regel zu wenig scharf markirt, ohne Nachtheil für das Uebrige ganz Abstand genommen werden.

fallen, während zugleich die successiven Abstände: Scheitel — Schulterhöhe, Schulterhöhe — Höhe der Darmbeinkämme, Höhe der Darmbeinkämme — Höhe der Kniemitten, Höhe der Kniemitten — Sohle nahezu vertical, also unverkürzt, erscheinen, so dass also deren Summe dem Verticalabstande: Scheitel — Sohle wenn nicht völlig gleich, doch so nahe wie möglich kommt. Hat man also an der zu untersuchenden Statue in der ihr eigenthümlichen Stellung die genannten vier Abstände gemessen, so handelt es sich zunächst darum, einen jeden davon auf die der Normalstellung entsprechende Länge zu transformiren, was einfach dadurch geschieht, dass man ein natürliches, wohlgebildetes Modell zuerst möglichst genau in die der Statue entsprechende Stellung bringt, und in dieser die vier genannten Abstände genau wie bei der letzteren selber am Modell nimmt. Sodann lässt man sich letzteres in die vorher beschriebene Normalstellung begeben und misst darin dieselben Abstände nochmals. Alsdann wird der Quotient aus je zwei correspondirenden Längenmaassen der ersten und zweiten Stellung multiplicirt mit dem an der Statue selber genommenen correspondirenden Maasse, dem auf die Normalstellung übertragenen Abstande, somit die Summation aller vier der gesuchten Körperlänge so genau wie möglich selber entsprechen. — Bei der Wichtigkeit dieser Bestimmung als Maasseinheit für alles Uebrige ist eine gewisse Controlle wünschenswerth, welche sich am besten dadurch ergiebt, dass man einen unteren Grenzwerth zu bestimmen sucht, unter den die so bestimmte Körperlänge nicht sinken darf, da er als Maximum oder oberer Grenzwerth sich kennzeichnen soll. Diese Controlle ergiebt sich am einfachsten durch directe Uebertragung des an der Statue unmittelbar gemessenen Abstandes: höchster Kopfpunkt-Sohle auf die Normalstellung genau nach der beschriebenen Methode, wobei sich das Resultat, da die normale Haltung vom Modell nie ganz erreicht wird, naturgemäss um etwas kürzer darstellen wird als das durch Summation der Theile gefundene, so dass dadurch wenigstens ein gewisser Anhalt für die Beurtheilung der unvermeidlichen Messungsfehler geboten wird.

Mit Schadow's Messungsresultaten a. a. O. verglichen, der bei der Bestimmung der Körperlänge, wie bemerkt, ohne bestimmte Methode verfährt, und als Normalstellung nicht die in Rede stehende, sondern eine sich ihr zwar nähernde, aber etwas bequemere Haltung annimmt, konnten selbstverständlich kleinere oder grössere Unterschiede dieser Längenmaasse dem an der gleichen Statue auf die vorbeschriebene Art gefundenen gegenüber nicht fehlen: insbesondere bei den Frauen mussten sich dieselben am stärksten bemerklich machen, was natürlich nicht ausschliesst, dass im Uebrigen die Verhältnisse der Theile unter sich im Ganzen übereinstimmend gefunden wurden. — Wie dem auch sei, jedenfalls ist der Umstand, dass männliche wie weibliche auf die beschriebene Art gemessene Antiken den weiter unten zu discutirenden Resultaten gemäss innerhalb relativ sehr eng gezogenen Grenzen denselben alle umfassenden Formgesetzen sich fügen, schon an sich als Beweis zu betrachten, dass das

angewandte Verfahren dem für die in Rede stehenden Zwecke erforderlichen Genauigkeitsgrad wirklich entspricht. Ueberdies erweist sich dasselbe bei allen Maassen und in jeder Stellung anwendbar, und darf darum wohl als der einzige rationelle Modus bezeichnet werden, wobei zugleich in allen wesentlichen Theilen nahezu derselbe Genauigkeitsgrad erreicht werden kann.

c) Armlänge. Nur bei Reduction der Armlänge auf die natürliche senkrecht herabhängende Haltung erweist sich das Verfahren für Unterarm und Hand insofern ungenügend, als die individuellen, natürlichen oder künstlerisch beabsichtigten Abweichungen bereits so gross werden, dass ein Naturmodell in den allgemeinen Körperverhältnissen der betreffenden Statue sich nähern und dennoch in den genannten Theilen stark differiren kann: indem zunächst beim Unterarm der über das untere Ende des Oberarmes bei herabhängender Haltung hinweggreifende Ellbogentheil sich bald länger, bald kürzer findet, so dass das Verhältniss der Länge des gebogenen zum herabhängenden Unterarm relativ starken Schwankungen unterliegt. Ebenso sind hinsichtlich der Hand die Theile der Fingerglieder etc. schon so klein, dass die bei ihrer Messung und Summirung unvermeidlichen Incorrectheiten schon einen nicht unerheblichen Procentsatz der Handlänge bilden. Aus diesen Gründen schien es sich mehr zu empfehlen, zunächst beim Unterarm auf Schadow's Erfahrungsresultate[2]) zu recurriren, wonach beim Manne der übergreifende Ellbogentheil im Maximo zu 21 p.[3]), im Minimo zu 7 p., also als Mittelwerth ca. 14 p. anzunehmen, in anderen Fällen demgemäss zu interpoliren wäre. Bei der Handlänge kann ebenso empirisch verfahren werden, indem nach dem im Ganzen wenig veränderlichen, als bekannt anzusehenden Verhältniss des Abstandes: Handwurzel — Mittelfingerknöchel zur ganzen Handlänge die letztere aus jenem direct zu messenden Abstande bestimmt wird. Die Summation der drei Glieder, Ober-, Unterarm und Hand, ergiebt sodann die reducirte Armlänge im Ganzen.

d) Sonstige Bestimmungen bezüglich der Längenmaasse. Nach Schadow's Vorgang werden gewisse Voraussetzungen festgehalten, von welchen abzuweichen dem Schönheitsprincip zuwider wäre: zunächst bei gerader, aufrechter Körperhaltung die Coincidenz von Nabel und oberem Beckenrande mit derselben Horizontalebene; ebenso die des Hodenendes (*o*) und der unteren Gesässbegrenzung, obgleich beide, insbesondere die letztere Annahme in der Natur bei übrigens ganz wohlgebildeten Modellen nicht durchgehends ihre Bestätigung findet. In den Breiten wird ferner der Abstand der Acromien[4]) als mit der Gesammtbreite oder Case der Vorderansicht gleich gross angenommen; endlich im Profil die Coincidenz der durch den Gehöreingang gelegten Verticalen oder Hauptaxe mit dem

---

[2]) Vergl. Schadow Polyklet a. a. O.

[3]) Abgekürzt: p = pars = $\frac{1}{600}$ Körperlänge.

[4]) Dieser Abstand ist bei den meisten Gipsabgüssen selten scharf genug markirt, auch für die Bestimmung der allgemeinen Körperverhältnisse weniger nothwendig, daher für diese Zwecke von dessen Messung ohne Nachtheil abstrahirt werden kann.

vorderen Schienbeinrande, sowie die der rückwärtigen Verticale der Schädelbegrenzung mit den entsprechenden von Rippenkorb, Gesäss und Waden.

e) Reduction auf Naturmaass. Um schliesslich im künstlerischen Interesse, wenigstens einen ungefähren Anhalt der Beurtheilung der Naturgrösse bald über-, bald unterlebensgross gebildeter Figuren zu erlangen, wurden dieselben in Ermangelung exacterer Methoden nach den von Schadow gebotenen Erfahrungsnormen darauf reducirt: nämlich beim normalen Manne und Frau die natürliche Kopflänge zu 235 mm, eventuell die Gesichtslänge zu 130 mm resp. bei Frauen zu 120 mm, dagegen bei Knaben entwickelteren Alters, welche die Mehrzahl der zu messenden Typen bilden, die Maasse von 215 mm resp. 115 mm zu Grunde gelegt. Es ergiebt sich danach, dass zwar die Mehrzahl Männer ein mittleres Maass (1 m 840—860) nicht überschreiten, dass jedoch unter besonderen Umständen, bei den herakleischen bedeutend darunter geblieben (bis zu 1 m 576) und im Maximo der Körpergrösse bis zu 1 m 974, also ebenso bedeutend darüber hinausgegangen wird, wonach also Schadow's bezügliche Bemerkung (vergl. Polyklet Text p. 59) zu modificiren wäre.

f) Wahl der Typen. Um nicht allzu einseitige Messungsresultate zu erhalten, ist natürlich eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit von Typen erwünscht, bei deren Auswahl nicht blos die Rücksicht auf Alter und Geschlecht, sondern auch auf idealen und realen Character, auf Zeit und Stilperiode im Allgemeinen sowie auf die verschiedenen Schulen und Meister insbesondere bestimmend ist. Danach ergeben sich in jeder der drei Hauptgruppen: Männer, Knaben und Frauen (Mädchen), wieder Theilgruppen, jede ihrerseits aus zwei Kategorien realer und idealer Typen bestehend, nämlich:

A) Männer.
  1. Maxima der Körperfülle (herakleische Bildungen)
  2. Athleten, Fechter.
  3. Mittlere normale Männer (incl. Satyrn etc.).
  4. Epheben.
  5. Maxima der Grösse und Schlankheit.

B) Knaben verschiedener Alters- und Entwickelungsstufen.

C) Frauen, Mädchen.

III. Allgemeine Resultate.

Die Gesetze, welche sich als Resultate der nach angegebener Methode ausgeführten Messungen ergeben, sind naturgemäss, wie nochmals betont werden muss, nicht als streng-geometrische Formeln aufzufassen, sondern gestatten vielmehr innerhalb gewisser, wenn auch nur enger Grenzen der künstlerischen Freiheit die mannigfachsten Modificationen. Diese Gesetze sind in erster Linie natürlich solche, die jede der drei Hauptgruppen A—C, innerhalb dieser wieder derartige, die die einzelnen Theilgruppen, in letzteren solche, die reale von idealen Bildungen sowie jedes der verschiedenen Individuen unterscheiden. Gleichwohl sind alle diese Unterschiede noch nicht so gross, dass dabei das Alle verbindende gemeinsame

Princip als solches im Wesentlichen alterirt erschiene, so dass sie vielmehr alle, Erwachsene wie Knaben, vom Farnesischen Herakles bis zum Adonis, von der Aphrodite von Melos bis zum würfelnden Mädchen, als Glieder ein und derselben grossen Familie sich darstellen, wie das Folgende näher ausführt. Dabei ist zu bemerken, dass die Mehrzahl der in einer der Theilgruppen von A enthaltenen Typen sowie die besonderen Kategorien von B und C im Ganzen von dem sie verbindenden Gesetz nur in den ihre Individualität characterisirenden Verhältnissen durch geometrische Formeln deutlich ausdrückbare Modificationen ergeben, dagegen in den übrigen Verhältnissen gegen die anderen Typen nur unmerklich, meist nur innerhalb 1—2 p., seltener bis zu 3 p. differiren.[5])

Des kürzeren Ausdruckes wegen seien für das Folgende nachstehende, der Zeichnung ebenfalls beigefügte Buchstaben und Zahlen benutzt:

1. Längen:

a = Höchster Kopfpunkt bei aufrechter Haltung.
b = Oberer Augenhöhlenrand.
c = Unteres Ende der Nasenwand.
d = Kinnspitze.
e = Zurückspringendster Punkt der Halsgrube.
f = Mitte der Verbindungslinie der Brustwarzen.
g = Mitte der die untere Brustcontour begrenzenden Horizontalen.
i = Desgl. f. d. untere Rippencontour.
k = Nabel (= Höhe des oberen Beckenrandes des Mannes).
m = Mitte der unteren horizontalen Bauchgrenze.
n = Mitte des oberen Penisrandes resp. Schamfuge.
o = Hodenende (= Höhe der unteren Gesässcontour des Mannes).
q = Vorspringendst. Punkt d. Kniesch. in gerader aufrechter Haltung).
L = Mitte der Verbindungslinie der Darmbeinkämme.
z = Durchschnitt der Körperaxe mit der Sohle.

2. Quermaasse:

1'1 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnittes d. Kopfes.
2 = Gesichtsbreite von den Gehöreingängen ab (resp. Maximal-Abstand d. Jochbögen).
3'3 = Dicke resp. Breite des Minimalquerschnittes d. Halses.
5 = Maximal-Schulterbreite bei herabhängenden Armen.
6 = Abstand der Brustwarzen.
7'7 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnittes d. Rippenkorbes.
8'8 = Dicke resp. Breite d. Minimalquerschnittes des Bauches durch den Nabel.
9'9 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnitt. d. Gesässes.
10' = Dicke a. unteren Gesässende.
11'11 = Dicke resp. Breite des Querschnittes am vorspringendsten Punkt der Kniescheibe.
12'12 = Dicke resp. Breite des Maximalquerschnittes d. Waden.
14'14 = Dicke resp. Breite d. Minimalquerschn. des Fussknöchels.

[5]) In diesem Sinne wolle man, wo im Folgenden der Kürze wegen nur von „genäherter“ Gleichheit, oder blos von „Gleichheit“ die Rede ist, oder wo in geometrischen Formeln einfach das Gleichheitszeichen gesetzt ist, den Grad der Uebereinstimmung der bezüglichen, zu einander in Relation gebrachten Grössen durchgehends interpretiren.

a' = Oberster Punkt des Oberarmes.
f' = Unterster Punkt des Oberarmes.
e' = Oberster Punkt des Unterarmes (Ellbogen).
k' = Unterster Punkt des Unterarm-Ansatzes der Handwurzel.
o' = Mittelfingerspitze (in gestreckter Haltung).
p' = Rückspringendster Punkt des Absatzes.
u' = Spitze der grossen Zehe.

27 = Fussbreiten-Maximum.
17'17 = Dicke resp. Breite d. Maximalquerschnittes am Oberarm.
19'19 = Dicke resp. Breite des Querschnittes am Ellbogen.
20'20 = Dicke resp. Breite d. Maximalquerschnittes am Unterarm.
22'22 = Dicke resp. Breite d. Minimalquerschnitt. a. Handknöchel.
23 = Handbreiten-Maximum bei geschlossenen Fingern.

A. Männer.

1. Längenverhältnisse.

a) Kopflänge. Dieselbe variirt bei den Männern zwar, wie auch in der Natur, proportional zwischen den Grenzen $\frac{1}{7}$ — $\frac{1}{8\frac{1}{2}}$ der Körperlänge, doch herrscht $\frac{1}{8}$, als mittleres normales Maass, im Allgemeinen vor, indem das kleinste nur bei den Typen der 2. und 5. Theilgruppe, das grösste nur von denen der 1. und 3. gelegentlich erreicht wird.

b) Rumpflänge, gezählt vom Kinnpunkt ab. Der Abstand do ist unter den Längsmaassen relativ am wenigsten variabel, indem der Unterschied zwischen dem grössten und kleinsten Werthe in jeder der 3 Hauptgruppen nicht mehr als 11—12 p. beträgt. Es finden sich für die Grenzwerthe ca. $\frac{2}{5}$ — $\frac{5}{12}$ der Körperlänge, das grössere Maass natürlich Gestalten von mittlerer oder unter mittelgrosser, das kleinere solche von schlanker, hoher Statur kennzeichnend.

c) Nabel — oberer Beckenrand. Die bekannte Regel, dass der Nabel die Körperlänge ppt. nach dem goldenen Schnitt theilt, findet sich mit grosser Annäherung insbesondere bei den männlichen Antiken bestätigt, indem das dabei vorherrschende Theilverhältniss von $\frac{11}{18}$ mit jener Theilung fast identisch ist und zugleich nahezu in der Mitte der beiden Grenzwerthe $\frac{3}{5}$ — $\frac{4}{7}$ liegt. Der grössere Bruch kennzeichnet natürlich wieder die kürzesten und schwersten, der kleinere die grössten und schlanksten Figuren.

d) Höhe der Brustwarzen. Nicht die Länge df, wie mehrfach bei Schadow und Dürer, sondern der Abstand fk wird unter den Antiken vorherrschend der Kopflänge gleich gefunden ($fk = ad$), obgleich der andere Fall nicht völlig ausgeschlossen ist. Der vorherrschenden Relation entsprechen insbesondere die leichteren Typen der drei letzten Theilgruppen, während unter den schwereren Bildungen infolge der vergrösserten Kopflänge am meisten die Relation $df = fk$ widerkehrt.

e) Lagenverhältniss der Punkte n, m, o. Auch hierin unterscheiden sich die hochgebauten Typen insbesondere der 2. Theilgruppe gegen die andern dadurch, dass bei ihnen n und o, in den anderen Fällen m und o nahezu symmetrisch zur Körpermitte C liegend gefunden werden, während Schadow in der Regel Punkt n mit der Körpermitte zusammenfallen lässt.

Ausgenommen sind nur die Maxima der Körpergrösse der 5. Theilgruppe, wo die Rumpflänge sich soweit verkürzt, dass n und C symmetrisch zu m und o zu liegen kommen. $aC = \frac{1}{2}(an + ao)$ resp. $= \frac{1}{2}(am + ao)$. Im ersten Falle bleibt somit Punkt m, im zweiten n der künstlerischen Willkür zu interpoliren überlassen. In jedem Falle also befindet sich die Körpermitte tiefer als n, während Schadow gewöhnlich beide Punkte als zusammenfallend annimmt.

f) Lagenverhältniss von e gegen m, n. Auch hierin stellt sich ein ähnliches unterscheidendes Kriterium zweier Kategorien wie vorher heraus: indem sich bei den hochgewachsenen Typen der fünften sowie der zweiten, überdiess naturgemäss auch bei den langhalsigen Bildungen der ersten Theilgruppe die Länge des Halses als 6. Theil des Abstands en ergiebt, während in den übrigen Fällen, also insbesondere bei den mittleren normalen Typen der 3. und 4. Theilgruppe, die untere Bauchgrenze m statt n zu substituiren ist. ($de = \frac{1}{6}\, en$ resp. $= \frac{1}{6}\, em$.)

g) Lagenverhältniss der Punkte q und L. Für dasselbe findet sich die von Schadow a. a. O. in einzelnen Fällen gefundene Relation: $em = Lq = qz$ in der Mehrzahl der Fälle näherungsweise bestätigt: jedoch mit analogen Modificationen wie die bereits vorher discutirten, indem auch hier bei hochgewachsenen elancirten Gestalten statt m der Punkt n (gelegentlich auch wohl die Mitte zwischen beiden als Hilfspunkt) eintritt.

Mit den genannten sind die wesentlichen Theilverhältnisse der Hauptaxe gekennzeichnet. Von sonstigen ist nur Punkt i noch zu nennen, dessen Abstand von der Kniemitte im Rumpfende näherungsweise halbirt wird ($io = oq$).

h) Obere Extremität. Bei derselben lässt sich zwar, dem darüber Gesagten zufolge, die auf die verticale Haltung reducirte Länge $a'o'$ weniger scharf bestimmen, doch immerhin genügend, um zu ersehen, dass in den meisten Fällen, bei natürlich herabhängenden Armen, die Strecke oq des Oberschenkels von der Linie $o'o'$ der Mittelfingerspitzen nahezu halbirt wird. Ferner findet sich die Oberarmlänge stets zwischen den Grenzen: $ek \pm \frac{1}{3}\, ik$, also im Mittel der bis zum Nabel gezählten Länge des Rippenkorbes gleich: und zwar die längsten im Allgemeinen den herakleischen, die kürzesten den Athleten der 2. Theilgruppe angehörig. — Die Handlänge ist in der Mehrzahl der Fälle, wie bei Schadow, dem halben Oberarm gleich ($k'o' = \frac{1}{2}\, a'f'$), während der Unterarm, am stärksten variirend, sich zwischen $\frac{3-4}{5}$ der Handlänge bewegt.

i) Fuss. Gegen den ihr vielfach gleichen Unterarm variirt die Fusslänge ungleich weniger und verhält sich insofern mehr der Hand analog. Es findet sich nämlich als allgemein vorherrschendes Maass $\frac{1}{6}\, bz$, als äusserste Grenzen $\frac{1}{6} - \frac{1}{7}\, az$: das Maximum natürlich den herakleischen, das Minimum den leichtgebildeten Jugendgestalten zugehörig.

2. Querdimensionen.

a) Kopf — Gesicht — Hals. Von den Quermaassen des Kopfes wird nur in einzelnen Fällen dessen Länge von der Dicke erreicht: vorherrschend

ist für letztere $\frac{9}{10} ad$, während die Breite, weniger constant, zwischen $\frac{3}{4} - \frac{4}{5} ad$ schwankt. Nur ausnahmsweise bildet bei langen schmalen Figuren, wie Laokoon, die Gesichtsform der Vorderansicht ein Quadrat: $(2 = bd)$; vorherrschend ist dafür das liegende Rechteck. Ein volles Quadrat dagegen bildet als Uebergang des relativ schmalen, tiefen Horizontalschnittes des Kopfs zum flachen und breiten des Rippenkorbes, der des Halses, dessen Quadratseite fast durchweg der Gesichtshöhe gleichkommt (excl. wo diese der Gesichtsbreite entspricht) $(3 = 3' = ld)$. Etwas tiefer und schmaler erscheint er bei den kraftvollen, das Gegentheil bei leicht gebauten Typen.

b) Schultern. Das Maximum der Schulterbreite findet sich wie bei Schadow nahezu als das Doppelte des Brustwarzenabstandes $(5 = 2 \cdot 6)$, indem letzterer jedoch nicht, wie bei ihm, der Kopflänge gleich wird, sondern zwischen df und dg variirt. Letztere Grösse findet sich besonders bei römischen Nachbildungen, die darin übertreiben, obwohl auch schon in älteren Werken hellenischen Ursprungs (Doryphora, stehende Diskobolos) Aehnliches, wenn auch weniger auffällig, sich bekundet.

c) Rippenkorb. Von den Quermaassen des Maximalschnittes wird die Brusttiefe vorherrschend der als Case des Profils (cfr. Schadow a. a. O.) anzusehenden Fusslänge, die Breite dagegen zu $\frac{2}{3}$ Schulterbreite gefunden, ebenso ergeben sich die übrigen Rumpfbreiten als aliquote Theile der letzteren, indem sich grössere oder kleinere Abweichungen eventuell ohne Schwierigkeit durch künstlerische Absicht behufs schärferer Characteristik erklären.

d) Bauch — Gesässparthie. Der Querschnitt im Nabel nähert sich gegen den vorherigen wieder mehr dem Quadrate, sofern die Dicke vorherrschend nahezu die des Kopfes, die Breite $\frac{3}{5}$ Schulterbreite erreicht. Im Uebrigen characterisirt sich dieser Querschnitt als durch c) bereits mehr oder weniger bedingt, nicht so scharf. Ebendies gilt für den Maximalquerschnitt der Gesässparthie. Bei einigen, insbesondere den Typen der 1. Theilgruppe, wo der Nabel relativ tief liegt, findet sich die Dicke mit der correspondirenden Höhe des Gesässes (ko) nahezu übereinstimmend, in anderen, häufigeren Fällen, besonders denen der 2 letzten Theilgruppen der vorherrschend leicht gebauten Typen, wobei der Nabel relativ hoch liegt, tritt dafür $\frac{1}{2} fo$ ein, während die Breite im Allgemeinen vorherrschend zu $\frac{7}{10}$ Schulterbreite gefunden wird. Gelegentliche Abweichungen erklären sich in dem ad c) angedeuteten Sinne. Der Fall, wo Gesäss und Rippenbreite zur Characteristik des Heroisch-Göttlichen einander gleich werden, ist jedoch nur ausnahmsweise und vereinzelt, und darf keinenfalls, wie Schadow will, dafür als feste Regel gelten.

Den Uebergang zur unteren Extremität bildet der Querschnitt am Rumpfende (o), dessen Dicke im Ganzen zwischen Kopf- und Bauchtiefe variirt, während die Breite, als nur unwesentlich vom Maximum der Gesässbreite abweichend, nicht weiter in Betracht kommt.

Die Verhältnisse der Quermaasse der Extremitäten sind im All-

gemeinen als von denen des Rumpfes bereits mehr oder weniger vorgezeichnet, für die Characteristik der Figur nur von secundärem Interesse, auch schon an sich viel schwankender, insofern als bei ihrer relativen Kleinheit Unterschiede von 1—2 eventuell bis 3 p. natürlich einem viel grösseren Procentsatze entsprechen als bei grösseren Dimensionen. Die scheinbar grössere Uebereinstimmung der verschiedenen Typen ist daher in diesem Sinne zu interpretiren.

e) Untere Extremität. Dabei ist offenbar der Querschnitt am Knie der wichtigste. Vorwiegend wird derselbe mehr dick als breit: die Dicke zu $\frac{1}{4}$, die Breite zu $\frac{1}{5}$ der bis zur Sohle gezählten Unterschenkellänge gefunden. Meist quadratisch ist dagegen der Maximal-Wadenquerschnitt: die Seite nahezu der Kniedicke gleich. Nach ihm proportionirt sich der Minimalschnitt oberhalb des Fussknöchels als vertieftes Rechteck, dessen Dicke nahezu $\frac{2}{3}$ der des Knies (oder der ihr gleichen Wadendicke), dessen Breite der halben Wadenbreite gleichkommt, so dass sich also sämmtliche Quermaasse der unteren Extremität als direct oder indirect von der Länge qz abhängig finden. Dazu tritt überdies noch die fast durchweg der des Knies nahezu gleiche Fussbreite.

f) Obere Extremität. Der Maximalquerschnitt am Oberarm zeigt in der Mehrzahl der Fälle die Dicke nahezu der halben Brusttiefe, die Breite, wie bei Schadow, dem 4. Theil der Schulterbreite entsprechend.

Der als Uebergang wieder nahezu quadratische Ellbogenquerschnitt hat als Quadratseite nahezu $\frac{3}{5}$ Oberarmdicke. Ebendies Maass hat die Dicke des Unterarmes, dessen Breite meist die der Hand erreicht. Die Hälfte davon erhält die Dicke des Minimalschnittes am Handknöchel, während die Breite sich zu ca. der halben Oberarmbreite darstellt. Die Handbreite schliesslich stimmt nahezu mit der des Fusses überein.

Die Quermaasse der Arme hängen im Gegensatz zur unteren Extremität, wie man sieht, nicht sowohl von den bezüglichen Armlängen, als von entsprechenden Quermaassen des Rumpfes ab.

Am meisten characteristisch sind nach dem Vorherigen offenbar die Längen — insbesondere die Theilverhältnisse der Körperaxe. Unmittelbar durch das Verhältniss zu der als Einheit angenommenen Körperlänge auszudrücken sind zur allgemeinen Characteristik des darzustellenden Typus nur Kopf- und Rumpflänge (ad, do), sowie die Lage des Nabelpunktes. Nach dem die bezüglichen drei Punkte aber einmal festgelegt, ist alles Uebrige dadurch gegeben: indem sich dabei im Allgemeinen, wie schon bei Kopf und Rumpf zwei Kategorien, zur allgemeinen Characteristik des darzustellenden Typus grosser und schlanker nämlich gegenüber den mittleren und kleingebauten, gedrungenen, in der angegebenen Weise deutlich unterscheiden, welche Unterscheidungen sich wie angegeben noch bis in die Extremitäten verfolgen lassen. Von den Quermaassen sind wiederum die wesentlichsten und wichtigsten, insbesondere von Kopf, Rumpf und unterer Extremität, direct aus correspondirenden Längen, die weniger characteristischen als aliquote Theile jener abgeleitet.

B. Knaben.

Die Proportionen des Mannes erleiden bei dem Knaben naturgemässe, durch das Unfertige der Entwickelung zu erklärende Modificationen. Im Uebrigen finden sich, aus analogen Gründen, die Unterschiede realer und idealer Typen hier weniger scharf als beim fertigen Manne betont.

1. Längen.

a) Kopflänge. Das Unfertige der Bildung characterisirt sich gegen den Mann zunächst durch grössere Kopflänge, deren beide Grenzwerthe, Maximum und Minimum, daher bis auf $\frac{1}{6\frac{1}{2}} - \frac{1}{8}$ vergrössert sind, indem dabei vom dreijährigen Knaben (mit der Gans), dessen Kopf überdies ergänzt ist, abstrahirt wird, — wie denn überhaupt erst vom zehnten Lebensjahre abwärts die Vergrösserung des Kopfes augenfälliger wird.

b) Rumpflänge do resp. $d\bar{o}$. Wegen der unentwickelten Geschlechtstheile liegt Punkt o höher als das Gesässende $\bar{o}$ der Rückseite, daher letzterer für jenen eintritt. Relativ am kürzesten ist die Rumpflänge in den entwickelteren Altersstufen; in früheren Stadien bis zum dreijährigen Knaben herab ist sie dagegen eher grösser als bei vollendeter Entwicklung und variirt, mit Ausschluss des letzteren Typus, auf der Vorderseite (do) zwischen $\frac{5}{7} - \frac{2}{5}$, auf der Rückseite ($d\bar{o}$) zwischen $\frac{5}{12} - \frac{5}{13}$ der Körperlänge, doch sind die kürzeren Maasse vorherrschend.

c) Nabel. Die Bestimmungen des Mannes bleiben auch bei Knaben entwickelteren Alters; bei den jüngeren Stufen rückt der Nabel allmählich tiefer, doch erst beim dreijährigen ergiebt sich eine abweichende Bestimmung, indem er hier schon der Körpermitte sehr nahe kommt.

d) Höhe der Brustwarzen. Wegen der im Ganzen grösseren Kopf- und kürzeren Halslänge, infolge deren auch die Linie der Brustwarzen der Hals grube etwas näher rückt, erklärt es sich wohl, dass beim Knaben anstatt fk der Abstand df vorherrschend der Kopflänge nahezu entspricht ($ad = df$).

e) Lagenverhältniss von n, m, o. Bei den entwickelteren Stufen ist das Verhältniss der Lage dieser Punkte dem des Mannes im Ganzen analog und wie bei diesem nach den zwei Kategorien die Grösse und Schlankheit resp. das Gegentheil zu unterscheiden. Bei den jüngeren dagegen ist aus dem ad b) angegebenen Grunde $\bar{o}$ statt o zu substituiren. Nur ausnahmsweise nähert sich, im Gegensatz zu Schadow, der dies auch bei Knaben als Regel setzt, der obere Penisrand der Körpermitte.

f) Lagenverhältniss von e gegen m, n. Obwohl sich der Hals des Knaben gegen den männlichen im Ganzen etwas verkürzt, so ist das Verhältniss von de zu en, da auch dieser Abstand gleichzeitig abnimmt, dennoch dem des Mannes analog, wogegen aus ad b) angegebenem Grunde die Länge no zwischen $\frac{1}{6} - \frac{1}{8}$ des letzteren, und ebenso mo zwischen $\frac{1}{5} - \frac{1}{7}$ der Abstände em variirt, so dass also hier keiner der beiden Punkte m, n willkürlich bleibt.

g) Lagenverhältniss von q und L. Die Bestimmungen des Mannes treffen im Ganzen noch bei den höheren Knabenstufen zu, nur dadurch

modificirt, dass statt *en* das Mittel aus *en* und *em* vorherrscht. (Der dreijährige Knabe bildet natürlich auch darin einen Fall für sich.)

h) Obere Extremität. Die Armlänge ist zwar in der Regel gegen die männliche etwas verkürzt, doch bestätigt sich trotzdem auch hier das beim Manne gefundene Verhältniss, auch hinsichtlich der Theile, nur dass der Oberarm des Knaben in relativ engeren Grenzen: $ek \pm \frac{1}{5} ik$ variirt.

i) Fusslänge. Diese zeigt im Ganzen gegen die Verhältnisse des Mannes nichts principiell Verschiedenes.

2. Quermaasse.

a) Kopf — Gesicht — Hals. Die Verhältnisse sind den männlichen analog, nur ist der Halsquerschnitt etwas schwächer, die Quadratseite etwa $\frac{3}{4}$ der Halslänge.

b) Schulterbreite. Das Verhältniss zum Brustwarzenabstand ist vorherrschend wie beim Manne, doch verkürzt sich der genannte Abstand meistens auf *df*, in anderen Fällen auf $\frac{1}{2}$ *af*, gelegentlich sogar auf $\frac{1}{3}$ *ai*.

c) Rippenkorb. Die Brusttiefe erreicht hier naturgemäss nirgends die Fusslänge oder Profilcase, höchstens die Gesässdicke ($7' = 9'$), bei jüngeren Typen auch diese nicht ganz, wogegen das Verhältniss der Rippen- zur Schulterbreite dem Manne analog bleibt.

d) Bauch — Gesässparthie. Die Verhältnisse correspondiren im Ganzen mit denen des Mannes, doch ist die Gesässbreite auf nahezu 5/7 der der Schultern gewachsen.

e) Untere Extremität. Knie- und Wadenquerschnitt bleiben auch hier den männlichen Verhältnissen analog, trotzdem dass die rückwärtige Casenbegrenzung von der der Waden nicht erreicht wird. Weniger feste Verhältnisse zeigt infolge unfertigen Knochenbaues (oder Mangelhaftigkeit der Abgüsse?) der Minimalquerschnitt über dem Fussknöchel.

f) Obere Extremität. Nur der Maximalquerschnitt am Oberarm bestimmt sich wie beim Manne; schwankender ist dagegen der quadratische Ellbogenschnitt, ebenso der Minimalquerschnitt am Handknöchel, wo nur das Dickenverhältniss dem Manne analog fortbesteht, welches ebenso für die Handbreite gilt. Gelegentliche Modificationen, um insbesondere bei Idealgestalten jüngeren Alters das Unfertige der Verhältnisse zu mindern, lassen gleichwohl das Princip als solches unberührt.

C. Frauen.

Die Resultate sind hier zwar theils wegen der Minderzahl zur Messung geeigneter Typen, theils wegen der durch vorherrschende Bekleidung erschwerten Bestimmung der erforderlichen Punkte weniger sicher zu verbürgen, doch immerhin genügend als Ausdruck eines bestimmten, sie alle umfassenden, für die Antike characteristischen Gesetzlichkeit, insofern sich die wesentlichen Abweichungen von den Verhältnissen der Männer ohne Schwierigkeit als durch die natürlichen Geschlechtsunterschiede bedingte Modificationen erkennen lassen, welche die bei letzteren discutirten Gesetze im Uebrigen nicht oder wenigstens nicht wesentlich alteriren.

1. Längen.

a) Kopflänge. Mit Ausnahme des jüngsten Typus, dessen Kopf nur $\frac{1}{6\frac{1}{2}}$ Körperlänge misst, variiren die übrigen nahezu zwischen denselben Grenzen wie die Männer, nur dass sie sich im Ganzen, der Verkürzung des natürlichen Frauenkopfes entsprechend, der Minimalgrenze etwas mehr genähert finden als beim Mann.

b) Rumpflänge $d\bar{o}$. Dieselbe variirt hier ppt. zwischen $\frac{3}{7}$ — $\frac{9}{22}$ Körperlänge, zeigt also beide Grenzen gegen den Mann entsprechend vergrössert, wobei das Intervall trotz der geringeren Typenzahl dasselbe bleibt, wie sich durch deren grössere Verschiedenheit insbesondere der Idealgestalten wohl begreiflich macht.

c) Nabel — oberer Beckenrand. Die Lage des Nabels findet sich, da jüngere Altersstufen wie bei Knaben hier nicht zur Verfügung standen, im Allgemeinen innerhalb derselben Grenzen variirend, wie beim Manne.

d) Höhe der Brustwarzen. Vorherrschend ist die bei den leichtgebauten Männern geltende Bestimmung ($fk = ad$); in einzelnen Fällen mehr matronaler Bildung, wie Aphrodite von Melos, kommt jedoch auch die andere vor.

e) Lagenverhältniss von n, m, $\bar{o}$. Das Characteristische des Mannes, wonach je nach Grösse und Wuchs in den Proportionen zwei deutlich getrennte Kategorien hervortreten, fehlt bei den bezüglichen Frauentypen, unter welchen sich nur die Grenze des Maximums der Schlankheit und Grösse in der Artemis vom Louvre, nicht aber das Gegentheil vertreten findet. Mit Bezug auf die weibliche Rumpfverlängerung zeigen ferner die weiblichen Bestimmungen die Modification, dass anstatt der symmetralen Lage von m und o resp. n und o zur Körpermitte hier m und n zu $\bar{o}$ und C symmetrisch liegen. Als weitere Bestimmung ihrer Lage findet sich ferner die auch bei Schadow vorkommende, wonach Punkt n nahezu auf der Mitte des Abstandes bz liegt[6]), während eine entsprechende beim Manne fehlt, so dass, wie ebenda bemerkt, einer der beiden Punkte m oder n willkürlich bleibt.

f) Lagenverhältniss von e gegen m, n. Die Halslänge, obwohl im Ganzen grösser als beim Manne, wird, da auch em wächst, diesem analog als 6. Theil des letzteren Maasses gefunden.

g) Lagenverhältniss von q. Der beim Manne dabei adoptirte Hilfspunkt L fällt hier fort, indem die bezügliche Bestimmung nicht zutrifft. Statt dessen finden sich zur Festlegung des Kniepunktes verschiedene Modificationen, wovon relativ am meisten die vorkommt, dass der Abstand bq vom Nabel halbirt wird, — hauptsächlich auch bei den übrigen leicht- und hochgebauten Idealgestalten, während die volleren schliesslich auch die realen, wieder andere leicht als solche zu interpretirende Modificationen zeigen, deren Discussion zu weit führen würde.

---

[6]) Gelegentliche Modificationen dieser Bestimmung für gewisse extreme Fälle ausgenommen.

Von sonstigen Punkten ist die Bestimmung von i einfach als Modification des Mannes zu erkennen, insofern der weibliche Rippenkorb soweit verlängert erscheint, dass anstatt io hier ei dem Abstande oq nahezu gleichkommt.

h) Obere Extremität. Die Armlänge ist, obgleich es gewöhnlich umgekehrt scheinen möchte, gegen die des Mannes etwas kürzer, so dass bei der gleichzeitigen Verlängerung der Rumpftheile die Linie der Handwurzeln (kk) nahezu durch $\bar{o}$ (weiblicher Schampunkt) hindurchläuft, wenn bei der Mehrzahl restaurirter Armtheile überhaupt ein Urtheil möglich ist. Sicherer ist die Bestimmung der Oberarmlänge als vorherrschend dem Abstande ek gleich. Unterarm und Hand dagegen würden sich im Ganzen den männlichen Bestimmungen nähern.

i) Fusslänge. Dieselbe verkürzt sich hier auf das im Allgemeinen vorherrschende Maass von $\frac{1}{6}$ cz [7]), indem der mittlere männliche Werth $\frac{1}{6}$ bz bereits als Maximum sich darstellt.

2. Querdimensionen.

a) Kopf — Gesicht — Hals: im Allgemeinen den Verhältnissen des Mannes analog.

b) Schultern. Das Verhältniss zum Brustwarzenabstand dem männlichen entsprechend, letzterer Abstand jedoch wie bei Knaben auf df, eventuell $\frac{1}{2}$ af verkürzt. Den idealen Typen entspricht im Ganzen das grössere Maass, obgleich bei der Minderzahl realer Bildungen ein sicheres Urtheil fehlt.

c) Rippenkorb. Die Brusttiefe, von den Warzen ab gemessen, bleibt im Ganzen etwas hinter der Fusslänge zurück und stimmt gewöhnlich nahezu mit $\frac{1}{2}$ em überein, während sich die Rippenbreite, obwohl an sich schmaler, wegen entsprechender Verminderung der Schulterbreite wie beim Manne proportionirt.

d) Bauch — Gesässparthie. Obwohl dem Rippenkorbe entsprechend schmaler und tiefer, zeigt gleichwohl der Querschnitt im Nabel gegen die correspondirenden männlichen Verhältnisse nichts wesentlich Verschiedenes. Dagegen ist insbesondere bei den matronalen Gestalten die des Gesässes nach beiden Dimensionen relativ grösser als beim Manne: bei den jüngeren, leichteren nur in der Breite, ohne dass sich jedoch ein festes Verhältniss als Norm ergäbe, wie schon die Unsicherheit der Bestimmung dieses Körpertheils unter verhüllenden Gewändern erklärlich macht. Nur in einzelnen Fällen finden sich denen des Knaben analoge Verhältnisse.

e) Untere Extremität. Der Kniequerschnitt dem Manne, die beiden anderen dem Knaben analog. Die Fussbreite, schmaler als bei jenem, verjüngt sich auf ppt. $\frac{3}{4}$ Wadenbreite.

f) Obere Extremität. Ohne principielle Unterschiede gegen die Verhältnisse des Mannes.

---

[7]) Punkt b = oberer Augenhöhlenrand, theilt die Kopflänge nahezu im Verhältniss 4 : 5, während c wesentlich der Mitte der Gesichtslänge bd entspricht.

Das Vorstehende genügt als Beweis, dass die wesentlichen Unterschiede der drei Hauptgruppen nichts weiter als durch Alter und Geschlecht, und ebenso die Unterschiede in den Theilgruppen wieder wesentlich durch Wuchs und Grösse bedingte Modificationen ein und desselben plastischen Grundgedankens sind und wie sich ferner innerhalb der einzelnen Kategorien wieder alle weiteren Unterabtheilungen in entsprechendem Sinne kennzeichnen werden.

Es seien schliesslich der Uebersicht wegen die discutirten Resultate noch tabellarisch zusammengestellt,[8]) wobei zur Interpretation derselben die Bemerkung nicht unterlassen werde, dass es sich nicht etwa um einen Kanon handle, da es auf Grund der Herleitung der resp. Maasse ebenso widersinnig wie nutzlos wäre, danach etwa eine Musterfigur construiren zu wollen, die weder in einem noch im anderen Sinne einen bestimmten individuellen oder auch nur typischen Character ausdrücken könnte, ohne welchen doch kein menschlich-organisches Geschöpf gedacht werden kann — man müsste ihn denn nachträglich hineininterpretiren, was ohne Zwang undenkbar wäre. Grenzmaasse wie Mittelwerthe sollen vielmehr zu nichts weiter dienen, als zu zeigen, inwieweit sich zur besonderen Characteristik der verschiedenen Typen verschiedenen Alters und Geschlechts, je nach Grösse und sonstiger Körperbeschaffenheit im idealen und realen Sinne von den für die betreffenden Körpertheile unter sonst normalen Verhältnissen geltenden Normen in diesem oder jenem Sinne die alten Meister abzugehen erlaubten, ohne mit den Principien der Schönheit, die als gemeinsames Band alle classischen Meisterwerke umfassen, in Collision zu gerathen. Das Gespenst des reconstruirbaren antiken Kanon aber, welches erst neuerdings wieder in den Köpfen verschiedener Kunstbeflissener herumgespukt, möge doch damit endlich einmal, hoffentlich für immer, über Bord geworfen werden.

Köpfe.

Kopf- und Gesichtsdetail bestimmen, wie bekannt, eigentlich erst den individuellen Character der Person, der in den allgemeinen Körperverhältnissen nur erst im Allgemeinen sich verkündet. Schon relativ geringe Unterschiede im Detail der Gesichtstheile besagen darum ungleich mehr als solche in der Gesammtform. Borghesischer und Sterbender Fechter zeigen z. B. in den allgemeinen Körperproportionen noch nichts, wodurch sie sofort als Typen ganz verschiedener Nationalität zu erkennen wären, was vielmehr erst bei der Betrachtung von Kopf- und Gesichtsbildung ersichtlich wird. Als Meister individueller Characteristik sind gleichwohl die hellenischen Künstler nicht geboren; die allzu individuell scharf markirten Unterschiede suchen sie vielmehr im Sinne der Gesammtharmonie aller Theile zu mildern, um auf solche Art zu höchster Prägnanz gesteigerte Schönheitsideale in ihren Gottheiten zu reflectiren, wie sie noch heute und zu allen Zeiten Verehrung und Bewunderung erwecken.

---

[8]) Vergl. die Tabelle auf der nächsten Seite.

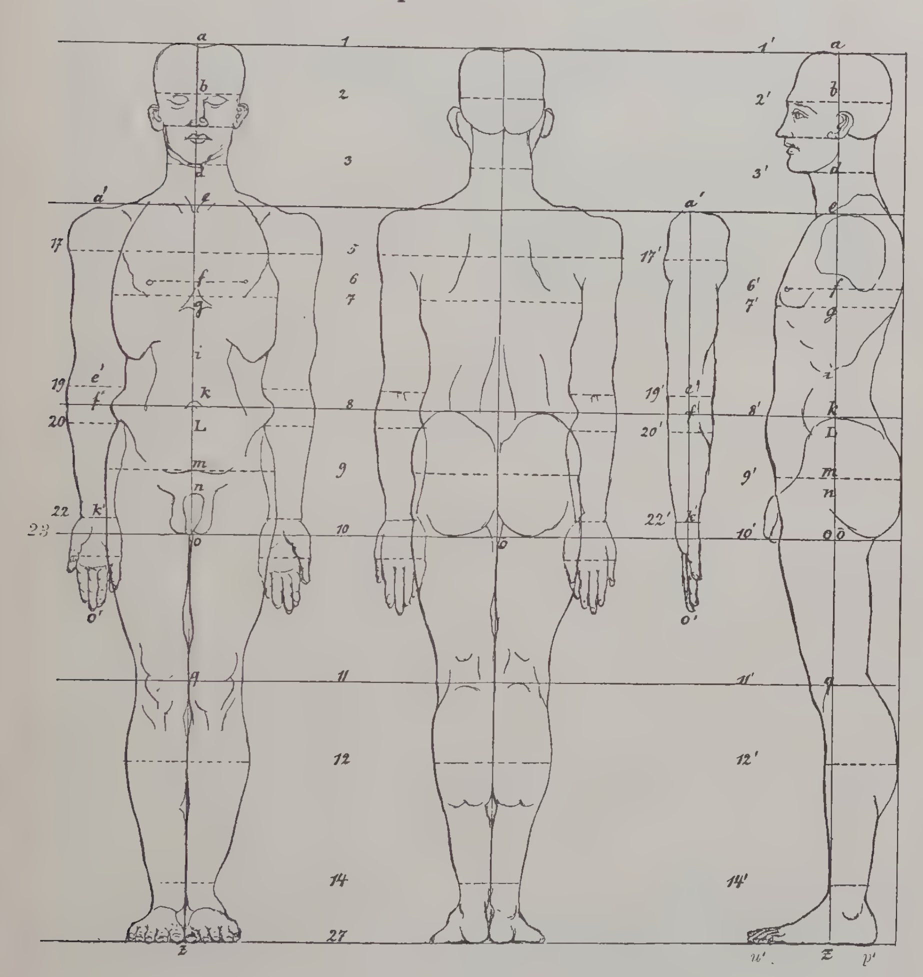
Tabellarische Uebersicht der Proportionsgesetze.

Bez. d. Theil-punkte	I. Mann			Bez. d. Theil-punkte	II. Knabe			Bez. d. Theil-punkte	III. Frau		
	Längen	Dicken	Breiten		Längen	Dicken	Breiten		Längen	Dicken	Breiten
d	$ad = \frac{1}{7} - \frac{1}{8\frac{1}{2}}$ [1]	$1' = \frac{9}{10}\,ad$	$5 = 2 \cdot 6$	d	$ad = \frac{1}{6\frac{1}{2}} - \frac{1}{8}$ [3]	$1' = \frac{9}{10}\,ad$	$5 = 2 \cdot 6$	d	$ad = \frac{1}{7} - \frac{1}{8\frac{1}{2}}$	$1' = \frac{9}{10}\,ad$	$5 = 2 \cdot df$
o	$do = \frac{5}{12} - \frac{2}{5}$	$3' = bd$	$1 = \frac{3}{4}\,ad$	o resp. $\bar{o}$	do resp. $d\bar{o} = \frac{3}{7} - \frac{2}{5}$	$3' = \frac{3}{4}\,de$	$1 = \frac{3}{4}\,ad$	$\bar{o}$	$d\bar{o} = \frac{3}{7} - \frac{9}{22}$	$3' = \frac{3}{2}\,de$	$1 = \frac{3}{4}\,ad$
k	$kz = \frac{3}{5} - \frac{7}{11}$	$7' = p'u'$	$3 = 3'$	k	$kz = \frac{3}{5} - \frac{7}{11}$	$7' = 9'$	$3 = 3'$	k	$kz = \frac{3}{5} - \frac{7}{11}$	$6' = \frac{1}{2}\,em$	$3 = 3'$
f	$fk = ad$ resp.	$8' = 1'$ [2]	$6 = df\text{-}dg$	f	$df = ad$ resp.	$8' = 1'$	$6 = df$	f	$fk = ad$	$8' = 1'$	$6 = \frac{1}{2}\,af$
	$df = ad$	$9' = ko(\frac{1}{2}fo)$	$7 = \frac{2}{3} \cdot 5$		$= fk$	$9' = ko$	$7 = \frac{2}{3} \cdot 5$			$9' = kn$ [6]	$7 = \frac{7}{10} \cdot 5$
n	$aC = \frac{1}{2}(ao + an)$ resp.	$10' = 8' - 1'$	$8 = \frac{3}{5} \cdot 5$	n	$aC = \frac{1}{2}(a\bar{o} + an)$	$10' = 8' - 1'$	$8 = \frac{5}{8} \cdot 5$	n	$nz = \frac{1}{2}\,bz$ [4]	$10' = 8' - 1'$	$8 = \frac{5}{8} \cdot 5$
m	$= \frac{1}{2}(ao + am)$	$11' = \frac{1}{4}\,qz$	$9 = \frac{7}{10} \cdot 5$	m	$= \frac{1}{2}(a\bar{o} + am)$	$11' = \frac{1}{4}\,qz$	$9 = \frac{5}{7} \cdot 5$	m	$C\bar{o} = mn$	$11' = \frac{1}{4}\,qz$	$9 = \frac{4}{5} \cdot 5$
e	$de = \frac{1}{6}\,en$ resp.	$12' = 11'$	$11 = \frac{1}{5}\,qz$	e	$de = \frac{1}{6}\,en$ resp.	$12' = 11'$	$11 = \frac{1}{5}\,qz$	e	$de = \frac{1}{6}\,em$	$12' = 11'$	$11 = \frac{1}{5}\,qz$
	$= \frac{1}{6}\,em$	$14' = \frac{2}{3}\,11'$	$12 = 11'$		$= \frac{1}{6}\,em$	$14' = \frac{2}{3}\,11'$	$12 = 11'$			$14' = \frac{2}{3}\,11'$	$12 = 12'$
q	$qz = en$ resp.		$14 = \frac{1}{2}\,12$	q	$qz = \frac{en + em}{2}$		$14 = \frac{1}{2} \cdot 12$	q	$bk = kq$ [5]		$14 = \frac{1}{2}\,12$
	$= em$										
L	$Lq = qz$			L	$Lq = qz$						
i	$io = oq$							i	$ei = oq$		
Arm	$a'f' = ek \pm \frac{1}{3}\,ik$	$17' = \frac{1}{2}\,7'$	$17 = \frac{1}{4} \cdot 5$	Arm	$a'f' = ek \pm \frac{1}{5}\,ik$	$17' = \frac{1}{2} \cdot 7'$	$17 = \frac{1}{4} \cdot 5$	Arm	$a'f' = ek$	$17' = \frac{1}{2} \cdot 6'$	$17 = \frac{1}{4} \cdot 5$
	$e'k' = \frac{3}{2}\,k'o'$	$19' = \frac{3}{5}\,17'$	$19 = 19'$		$e'k' = \frac{3}{2}\,k'o'$	$19' = \frac{3}{5}\,17'$	$19 = 19'$		$e'k' = \frac{3}{2}\,k'o'$	$19' = \frac{3}{5} \cdot 17'$	$19 = 19'$
	$k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$	$20' = 19'$	$20 = 23$		$k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$	$20' = 19'$	$20 = 23$		$k'o' = \frac{1}{2}\,a'f'$	$20' = 19'$	$20 = 23$
	$oo' = \frac{1}{2}\,oq$	$22' = \frac{1}{2}\,23$	$22 = \frac{1}{2}\,17$		$oo' = \frac{1}{2}\,oq$	$22' = \frac{1}{2}\,23$	$22 = \frac{1}{2}\,17$		$a'k' = eo$	$22' = \frac{1}{2}\,23$	$22 = \frac{1}{2}\,17$
			$23 = 27$				$23 = 27$				$23 = 27$
Fuss	$p'u' = \frac{1}{6}\,ax - \frac{1}{6}\,cx$		$27 = 11$	Fuss	$p'u' = \frac{1}{6}\,ax - \frac{1}{6}\,cx$		$27 = 11$	Fuss	$p'u' = \frac{1}{7}\,ax - \frac{1}{6}\,bz$		$27 = \frac{3}{4} \cdot 12$

[1] Die einfachen Zahlenbrüche beziehen sich auf die Körperlänge als Einheit. [2] Wo statt der Grenzwerthe nur eine Angabe steht, ist dies der im Ganzen vorherrschende Werth. [3] Die auf den dreijährigen Knaben bezüglichen Angaben sind dabei nicht berücksichtigt. [4] Dafür sind die Aphroditetypen maassgebend. — Modificationen in anderem Sinne cfr. Text. [5] Modificationen bei realen Typen wie im Text angedeutet. [6] Schwankend (vergl. Text).

Gleichwohl besteht zwischen Göttern und Menschen bei Weitem keine so tiefe Kluft, wie Schadow a. a. O. annimmt, indem er die Acht-Theilung des Gesichts als Vorrecht der Gottheit in Anspruch nimmt, während die Sterblichen mit sechs Theilen vorliebzunehmen haben. Nach den auf alle

Proportions-Schema.



Typen der hier discutirten Gruppen ausgedehnten Messungen findet sich vielmehr das allgemeine hellenische Princip des Ausgleichs der Gegensätze durch Uebergänge und Abstufungen mannigfachster Art auch hier bestätigt, obwohl bei der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes leider darauf verzichtet werden muss, dasselbe eingehender zu discutiren.

Ein wesentlicher, wenn nicht der wesentlichste Unterschied der alten Meister gegen die von heute liegt offenbar darin, dass sie schon a priori sich niemals Aufgaben stellten, die mit dem Princip jener Harmonie aller Theile unter sich und zum Ganzen unvereinbar schien, welche sich als Schönheit bekundet, die von immer wieder neuen Gesichtspunkten zu erfassen und in ihren monumentalen Werken zu reproduciren sie nicht ermüdeten. Keine Dissonanz verletzt darum, wie an den Meisterwerken selbst des Grössten unter den Modernen, das an antike Formenschönheit gewöhnte Auge. Das aber ist nicht etwa ein besonderes Verdienst der griechischen Künstler, nein, vielmehr der Reflex eines Zuges des hellenischen Wesens überhaupt: jenes Maasshalten, welches sich nicht weniger in den bildenden wie in den redenden und gewiss wohl auch in den musischen Künsten offenbart haben wird, wodurch es sich erklärt, dass selbst unter Verstümmelungen ein jedes Werk hellenischen Ursprungs als solches sofort dem Beschauer unzweifelhaft sich kundgiebt: als Glied jener einen grossen Familie, deren Wesen Winckelmann so treffend und wahr als edle Einfalt und stille Grösse bezeichnet.

Ein Verwandter des Codex Egberti.

Von **Wilhelm Vöge.**

Ueber die Kunstwerke der Reichenau ist in den letzten Jahrzehnten so viel geschrieben worden, dass man meinen möchte, dies Thema sei erschöpft. Es bleibt jedoch noch Manches nachzutragen. Z. B. fehlt uns immer noch eine kritische Untersuchung des Codex Gertrudianus, jetzt in Cividale. Der reich geschmückte Berliner Codex, auf den ich hier hinweisen möchte[1]), ist der kunsthistorischen Forschung bisher nur aus einer flüchtigen Beschreibung Bethmann's bekannt geworden[2]).

Es ist ein Lectionar des ausgehenden 10. Jahrhunderts[3]), voran stehen einige Trierer Urkunden von einer Hand des 12. Jahrhunderts, auf die ich unten zu sprechen komme. Zunächst Einiges über die künstlerische Ausstattung.

Das vorgeheftete ganzseitige Bild eines schreibenden Alten[4]) ist auf Paulus zu deuten; es gehört zu der ersten Lesung[5]). Ausser dem Titelbilde finden sich noch der Einzug Christi in Jerusalem[6]), die Frauen am Grabe, die Himmelfahrt Christi und das Pfingstfest dargestellt.

Blatt 44a war eine Darstellung zu „Nat. S. Stephani“ beabsichtigt,

---

[1]) Berlin, Königl. Bibliothek Ms. theol. lat. fol. 34. Vergl. Wilcken, Geschichte der Königl. Bibl. zu Berlin, B. 1828, S. 219.

[2]) Archiv der Gesellsch. f. ält. deutsche Geschichtskunde, VIII, 837; danach citirt von Lamprecht, Initialornamentik, S. 29, No. 57.

[3]) 71 Bl. (28,9×22 cm) zu 19 Zeilen.

[4]) Bl. 4b; 19,5×14,5 cm.

[5]) Brief a. d. Hebräer, c. I v. 1. Der Text der Handschrift reicht von Nat. Domini durch das Kirchenjahr; es folgen die Lesungen zu den Heiligenfesten. Bl. 63b bricht der Text auf der Mitte der Seite ab; die letzte Lesung (In vigilia omnium sanctorum) ist von anderer Hand (zu vergl. die Majuskelformen, z. B. das D). Bl. 24a ff. ist die Anordnung verwirrt. Wenn, was wahrscheinlicher ist, hier nicht ein Versehen des Schreibers vorliegt, so könnte der Grund nur der sein, dass vor der Niederschrift des Textes das Bild der Himmelfahrt Christi bereits eingezeichnet war. An die letzte Lage des Lectionars ist ein Quaternion, Theile eines gleichzeitigen Evangelistars von anderer Hand enthaltend, angeheftet.

[6]) Bl. 15b (Bildstreifen von 8,1×14,9 cm); die folgenden Bilder von ähnlichen Abmessungen auf Bl. 17b, 25a, 26a.

die in den ausgesparten Raum eingezeichnete stümperhafte Skizze der Verkündigung an Maria ist von späterer Hand. Dagegen nun auf Blatt 45 (a und b) offenbar originale Vorzeichnungen derselben Zeit. Gleichzeitig sind allerdings nur die zu Grunde liegenden Stiftzeichnungen; eine unsichere Hand hat sie später mit Tinte nachgefahren.

Diese Skizzen zeigen jene Sicherheit der Strichführung, die Zeichnungen dieser Epoche nicht selten eigen ist. Im Stil weichen sie von den ausgeführten Bildern ab. Doch möchte man das in diesem Falle um so eher mit dem Durchwirken eines anderen Vorbildes in Verbindung bringen als sie auch inhaltlich aus dem Cyklus herausfallen. Sie interessiren wegen ihrer engen Beziehung zu dem Wortlaut der biblischen Lesung.

Die Darstellung auf Blatt 45a gehört offenbar zu Lib. ecclesiast. c. XV v. 1. Der rechts stehende Mann, der mit verhüllten Händen ein Thier (Lamm?) emporhält, erläutert wohl das „Qui timet deum, faciet bona" des Textes, während in dem Bärtigen links, der auf einem Tuche Kelch und Hostie herbeiträgt, Bezug genommen ist auf die Stelle: „Cibabit illum pane vitae et intellectus, et aqua sapientiae salutaris potabit illum." Die Skizze auf der Rückseite ist zu Apokalypse c. XIV v. 1. zu ziehen, die Figur links ist Johannes, rechts steht das Lamm.

Die unfertigen Blätter finden sich sämmtlich in einer Lage; man darf vermuthen, dass der Codex lagenweise vom Künstler fertiggestellt wurde.

Ausser den Bildern findet sich reicher ornamentaler Schmuck. Ein allmähliches Nachlassen in der Ausstattung der purpurgefärbten Zierblätter ist bemerkbar. Zu Beginn jeder Lesung steht eine in Gold und Silber ausgeführte Rankeninitiale.

Innerhalb der Initialen fällt ein Wechsel des Stiles auf. Im Anfang häufig zoomorphe Bildungen, die Rankenmotive an Flechtwerkmuster erinnernd, mit Blatt 20a ff. dann ein reiner Rankenstil beginnend. Es mag bemerkt werden, dass der neue Stil mit einer neuen Lage einsetzt.[7])

Ich komme hier auf die Handschrift nicht wegen dieser mannigfach interessanten Details zu sprechen, deren sich noch mehrere anführen liessen. Wichtig ist der Codex deshalb, weil er in Stil wie Technik seiner Bilder die grösste Verwandtschaft mit dem Codex Egberti aufweist. Auch zu

---

[7]) Einer der Initialen (zur Osterlesung gehörig) ist mit einer bildlichen Darstellung geschmückt: es ist ein E, Bl. 18a. Die Darstellung ist, wie der Buchstabe selbst, in Gold und Silber ausgeführt. Oben das Brustbild Christi, er hält in der Linken eine goldene Kugel, unten, links und rechts von einem Baume, ein Engel. Das Ganze war in rother Tinte vorgezeichnet. Man erkennt unter der Deckfarbe neben Christus die Beischrift: resurrexi (in rother Capitalis rustica). Der Grund sollte mit Sternen belebt werden. Das Ganze bildet die Ergänzung zu dem derselben Lesung vorantretenden Bilde der Frauen am Grabe. Auch sonst sind ähnlich geistreiche Verbindungen von Bild und Ornamentik aus dieser Zeit bekannt, vergl. Vöge, Eine deutsche Malerschule um das Jahr 1000, Trier 1891, S. 363ff. Frühe Beispiele in dem Cod. lat. monac. 343.

den Werken der von mir nachgewiesenen muthmasslich Kölner Gruppe mag man Beziehungen entdecken[8]. Aber eine ganze Reihe von Eigenthümlichkeiten weisen mehr in die Nähe der Reichenau. Dahin gehört das Auftreten des Bildstreifens an Stelle des Vollbildes, das Festhalten an farbigen Hintergründen, die Verwendung von Gold an den Säumen der Gewänder wie am Beiwerk, die des Silbers an den Initialen. Es fällt auf, dass die Bilder ikonographisch mit denen des Egbertcodex keineswegs peinlich genau übereinkommen. Doch auch hier sehr bemerkenswerthe Berührungspunkte; man vergleiche nur die Darstellung des Pfingstwunders. Auch auf der Berliner Darstellung findet sich in der Mitte der Composition jene „Säule“ dargestellt, die im Codex Egberti durch die Beischrift communis vita wie die darauf liegenden Goldstücke genauer als das „Symbol der Gütergemeinschaft“ charakterisirt ist[9]. Es wäre interessant, die beiden Compositionen genauer mit einander zu vergleichen. Es scheint, dass die Darstellung im Egbertcodex eine jüngere Umgestaltung des in der Berliner Handschrift reiner festgehaltenen Typus ist. Zum Vergleiche wäre hier die entsprechende Darstellung der Bibel von St. Paul heranzuziehen[10].

Ich sagte schon, dass der Handschrift Trierer Urkunden des 12. Jahrhunderts vorgeheftet sind.[11] Sie beweisen, dass der Codex damals im Besitz der Abtei von S. Maria ad martyres in Trier war. Dass die Handschrift dort entstanden sei, ist schon aus äusseren Gründen sehr unwahrscheinlich. Die Abtei war im 10. Jahrhundert in Verfall gerathen. Das Coblenzer Staatsarchiv bewahrt eine dem beginnenden 11. Jahrhundert angehörige Bilderhandschrift aus S. Marien, die, soweit ich mich entsinne, keinerlei Verwandtschaft mit dem Berliner Codex aufweist[12].

Die Wiederherstellung der Abtei erfolgte durch den Trierer Erzbischof Theodorich im Jahre 973. Unter Theodorich's Nachfolger Egbert wurde die Restauration vollendet. Der Letztere hat im Jahre 980 am Tage der Einweihung der Gruft dem noch immer mangelhaft dotirten Kloster weitere Schenkungen gemacht[13].

---

[8]) z. B. in den Initialen.

[9]) Sie ist hier nur in der Vorzeichnung vorhanden, doch deutlich zu sehen.

[10]) Es ist hier leider nicht möglich, diese Andeutungen durch Abbildungen zu erläutern.

[11]) So viel ich weiss, nur zum Theil publicirt; die Urkunde auf Bl. 1a bei Beyer, Urkundenbuch zur Geschichte des Mittelrheins, Bd. I, S. 710, No. 654, es fehlt hier das Güterverzeichniss; die auf Bl. 2a ebenda S. 577, No. 520. Von den übrigen habe ich vor einigen Jahren Abschrift genommen, sie können an dieser Stelle nicht mitgetheilt werden.

[12]) Vergl. über diesen Codex auch Goerz, Mittelrhein. Regesten, Bd. I No. 1195. Ueber die Handschriften und Archivalien von S. Marien, vergl. Lamprecht, Deutsches Wirthschaftsleben im Mittelalter, Bd. II, S. 721 f., vergl. ferner Neues Archiv, Bd. XI, 374 wie Monumenta Germaniae, SS. Bd. VIII, S. 236; dann das in Lamprecht's Initialornamentik gegebene Handschriftenverzeichniss unter No. 14 u. 60.

[13]) Vergl. Marx, Geschichte des Erzstifts Trier.

Es ist derselbe Egbert, für den auf der Reichenau der noch jetzt seinen Namen tragende berühmte Trierer Codex geschrieben und ausgemalt ist. Die Vermuthung liegt nahe, dass auch Egbert es war, welcher der Abtei S. Marien unsere Handschrift gestiftet hat, die allem Anschein nach ebenfalls auf der Reichenau entstanden ist.

Ich möchte noch die verhältnissmässig engen Beziehungen dieser Werke zu älteren christlichen Denkmälern der Buchmalerei hervorheben. Die Quedlinburger Italafragmente, die in der Berliner Königl. Bibliothek bewahrt werden, gestatten einen Vergleich mit unserem Codex. Man bemerkt eine entschiedene Verwandtschaft in der Farbengebung. Blau, Feuerroth und Purpur sind die hier wie dort vorherrschenden Töne. Das Feuerroth, die dunklen Purpurschattirungen sind fast identisch. Hinzu kommt hier wie dort die Farbigkeit der Hintergründe, die goldene Zeichnung an den Figuren, die Verwendung des Purpurs zur Bezeichnung der Haarfarbe. Dennoch, das mittelalterliche Erzeugniss erscheint blass und farblos neben dem antiken. Es ist die Blässe des Alters.

Aus der Galerie in Hermannstadt.

Von **Th. von Frimmel.**

Eine der deutschen Völkerinseln im weiten Ungarlande, die ehemalige Hauptstadt Siebenbürgen's, Hermannstadt, beherbergt eine wenig besuchte, aber sehr beachtenswerthe Gemäldesammlung. Sie ist von Baron Samuel von Bruckenthal angelegt worden und nach dessen Tode 1803 dem evangelischen Gymnasium in Hermannstadt als Erbschaft zugefallen. Von dieser Sammlung und ihrer Geschichte handelte ich in einem Hefte meiner kleinen Galeriestudien, das im Jahre 1894 erschienen ist. In jener Arbeit konnte ich weder alle Notizen verwerthen, die ich vor den Bildern niedergeschrieben hatte, noch alle Fäden verfolgen, die in einer oft recht verwickelten Weise von den mehr als 1100 Bildern der Hermannstädter Galerie in die Litteratur hineinreichen. So blieb denn gar Manches unberührt, das bisher zu Nachträgen Anlass geboten hat und zu solchen noch späterhin Anlass bieten wird. Einige nachträgliche Bemerkungen und Funde habe ich im „Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt" veröffentlicht. Diese werden deshalb hier nur in aller Kürze erwähnt, aber mit den Nachweisen versehen, die für den Leserkreis einer Zeitung ebenso ermüdend gewesen wären, als sie für den Fachmann erwünscht sind. Auch einige Berichtigungen seien hier mitgetheilt, Alles nach der Reihenfolge der Nummern im Führer durch die Hermannstädter Galerie und nach den Seitenzahlen meiner Galeriestudien.

Zu Seite 2, zur Geschichte der Galerie: Baron Bruckenthal hat sicher gelegentlich wieder Bilder aus seiner Sammlung fortgegeben. So finden sich im Katalog der Wiener Sammlung Adamovics von 1856 drei Nummern (43, 156 und 220) bei denen eine Herkunft „aus der Sammlung Bruckenthal's" vermerkt ist. Alle drei habe ich vor Kurzem beim Wiener Stilllebenmaler A. v. Reisinger gesehen, der einen Theil der Galerie Adamovics durch Erbschaft besitzt.

Zu Seite 3: Als eine nicht uninteressante Litteraturangabe über das Bruckenthal'sche Museum trage ich hier folgende Stelle nach. Sie stammt aus dem „Versuch eines allgemeinen Handlungs-Gewerbs und Reisekalenders von Hermannstadt, auf das Jahr 1790 . . . . . . von Martin Hochmeister" (S. 100 ff.) Herr Kustos Heinrich Müller in Hermannstadt hat mich nach

dem Erscheinen meiner Sonderstudie über die Hermannstädter Galerie auf die erwähnte Stelle aufmerksam gemacht. Sie lautet:

„Se. Excellenz der Freiherr von Bruckenthal besitzen auch eine vortreffliche Gemälde-Sammlung, von welcher wir dem Kenner nur einen Fingerzeig geben wollen, um ihn auf das Ganze begieriger zu machen.

„Diese auserlesene Sammlung von verschiedenen Meistern aus den berühmtesten Schulen, ist in 13 Zimmern im zweiten Stocke eines auf dem grossen Platze gelegenen Gebäudes aufgestellt. Die ganze Sammlung beläuft sich ohngefähr auf 800 Stücke, von denen vier Zimmer die italiänische, sechs Zimmer die niederländische und drei die deutsche Schule enthalten.

„Unter den italiänischen Meistern zeichnet sich ein Stück von Antonio Corregio, die Lehre Amor's mit dem Merkurius und Venus, durch die vortreffliche Harmonie in den Farben aus. Ein Hieronimus von Guido. Ein Ecce homo von Titian. Eine Magdalena von Paul Veronese. Eine ausgeführte Skizze (denn das Altarblatt ist in Rom) von Dominichino, Habakuk mit dem Engel vorstellend. Ein Ecce homo von Albani, ganze Figuren mit vier Engeln, ein Gemälde, welches sowohl ohne Fehler der Zeichnung, als auch des Charakters der ausgeführten Ideen nach eines der vortrefflichsten ist. Ein Muttergottesbild mit dem Jesuskinde und der Mutter Anna kann, seiner vorzüglichen Schönheit wegen, den berühmtesten Meister zum Autor haben, die Idee ist zwar in Raphael's Manier, aber der moderne Stil und das lebhafte Colorit lassen einen andern Meister vermuthen. Ein Jesuskind von Leonardo da Vinci, schön und recht gut conservirt. Eine Magdalena von Guido, in seiner kräftigen Manier gemalt. Ein Hieronimus von Guereino da cento mit kühner Hand entworfen, ausserordentlich im Ausdruck.

In der niederländischen Schule zeichnen sich zwei Figuren von Rubens in Lebensgrösse aus, ein heil. Franziscus Xaverius und Ignatius de Lojola, Gegenstände, welche Rubens gar oft in Altarblättern gemacht hat. Nymphen mit Pfeil und Bogen, welche Dianen krönen, vermuthlich ein Familienstück, weil die Köpfe Portraits sind, dieses Stück verdient, des eleganten Styls wegen, in der ersten Galerie einen Platz von Bockhorst, Lan Jan oder der lahme Hanns genannt. Sine Bacho & Cerere friget Venus von Rottenhammer, Figuren in Lebensgrösse, das schönste Stück, was man von diesem Meister aufweisen kann. Unter den Viehstücken zeichnet sich ein Gemälde von Cornelius Zaaftleven aus, welches den Patriarchen Jakob mitten unter seiner Viehherde kniend, und Gott ein Dankopfer darbringend vorstellt. Der Pendent dazu, ein Gemälde von Ossenbeck, die Verkündigung der Geburt Christi vorstellend. Eine Rehhetze mit Hunden von Fyt eine Schweinshetze von Schnyders (Franz) von Herrmann Zaaftleven, eine Gegend am Rhein mit grosser Entfernung, ausserordentlich fleissig und sehr rein gemalt. Unter einer Menge vortrefflicher Kabinetsstücke prangt ein kleiner Wouwerman, le petit pont genannt. Ein Winterstück von Bergheim, von grossem

Werth. Vom grossen Rembrandt, ein Fähndrich, ein Brillant in der Haltung Kraft und Stärke.

Unter den deutschen Meistern, grösstentheils aus diesem Saeculo zeichnen sich ausser dem Albrecht Dürer verschiedene grosse Stücke vom Baron Strudel, den beiden Brandt's, Schinagel, Orient, Seybold und andere mehr, vorzüglich aber die Hamilton's mit Pferden und Thieren aus. Der eingeschränkte Raum verbietet eine genauere Anzeige, wir verweisen also den Liebhaber auf die Gallerie selbst.

Ueberdiess besitzen auch Se. Excellenz eine vortreffliche Kupferstich- Münz- und Antiquitäten-Sammlung."

Dass in dieser knappen Uebersicht die grossen Namen Raphael und Lionardo sowie Correggio, Tizian und andere nicht ernst zu nehmen sind, wird Niemanden überraschen, der alte Inventare, Kataloge und Führer kennt. Die meisten der Bilder, die in der angeführten Stelle vorkommen, finden sich in meinem Heft von 1894 besprochen.

Zu Seite 5, Anmerkung über Herman van Lin: Das Bild aus der Winckler'schen Sammlung ist aus diesem Zusammenhange zu streichen, was schon E. W. Moes im „Museum" (redigirt von Blok, Speyer und Symons) III No. 7 bemerkt hat.

Zu Seite 8, No. 14 von Jacob van Hughtenburgh: Der genannte Meister ist in Vergleichung mit seinem jüngeren Bruder Jan als seltener Maler zu bezeichnen, der gelegentlich verkannt wird. In der Breslauer Galerie wird eine „Jagdgesellschaft im Parke" (No. 258, S. 9 des Kataloges von 1891) als Werk des Gerrit Adriaensz Berck-Heijde geführt, die ich viel eher dem Jacob van Hughtenburgh zuschreiben möchte, hauptsächlich der Stilverwandtschaft wegen, die dieses Bild mit dem signirten Jacob v. Hughtenburgh in Hermannstadt zweifellos aufweist. Auch No. 408 der Breslauer Galerie, ein übrigens sehr schwaches Bild, dürfte kaum von Berck-Heijde sein.

Zu Seite 9, Anmerkung: Ueber die Lehrzeit G. Schalcken's ist De Groot's Buch über Houbraken's Schaubühne nachzulesen.

Zu Seite 12 f., H. F. van Lint: Zwei Bildchen von demselben Maler, fast stilgleich mit den Bildern in Hermannstadt, befinden sich im Rudolfinum zu Prag (No. 439 und 440).

Zu Seite 19 f., J. B. Tyssens: Zur Unterstützung meiner Benennung können noch angeführt werden: ein Stillleben in der städtischen Galerie zu Bamberg (No. 294). Auch hier die Verbindung von Stillleben mit Figurenbild wie auf den Bildern in Hermannstadt. Auf dem Bamberger Gemälde sieht man links heranziehende Soldaten. (Dass nicht „Bartholomä" Tyssens, der vom alten Bamberger Katalog genannt wird, sondern Jan Baptist Tyssens mit der Signatur gemeint ist, steht ja fest, obwohl auch der neue Katalog noch am „Bartholomä" festhält). Ein Figurenbild mit überreichem Stillleben von demselben Tyssens war auch in der Sammlung Höch in München (Katalog No. 220, wo der Maler zur Abwechslung mit Peter Thys verwechselt ist. Abgebildet im Katalog). Endlich passt ein Stillleben mit

Waffen im Rudolfinum zu Prag sowohl nach dem Stil, als auch nach der Signatur zu den Gemälden des J. B. Tyssens in Hermannstadt.

Zu Seite 25, J. C. Vierpeyl: Bredius und De Groot machten mich brieflich darauf aufmerksam, dass dieser seltene Künstler, der allerdings nach seiner Malweise ein Deutscher sein könnte, wohl identisch ist mit Houbraken's Vuurpyl (Schoubourgh II, 145). E. W. Moes im „Museum" 1895, S. 242, wies darauf hin, dass Vierpyl bei Kramm als Antwerpener Maler verzeichnet steht. In den Registern von Obreen's Archiv und von Oud Holland sowie im Kunstbode fehlt der Name Vierpeyl. Nagler's Lexicon nennt einen Jan Vierpyl und führt von ihm eine Bellona (nach Hoet I, 527) an. Das Meiste bringen die Künstlerlexika von Immerzeel und Kramm.

In dieselbe Gruppe von Gesellschaftsmalern wie Vuurpyl gehören auch die Bilder im Kölner Museum No. 674 f. und die Bilder des Monogrammisten L f. in Gotha (No. 301 f). Eine gewisse Verwandtschaft mit den Hooremans, Balthasar van den Bossche und H. Verbeeck ist bei Vuurpyl nicht zu verkennen.

Zu Seite 30, Hendrick van Balen's Urtheil des Paris: Ist wohl dasselbe Bild, das Houbraken (Schouburgh I, 82) beschreibt. Es mag eine Zeit lang in kaiserlichem Besitz gewesen sein, da ein derlei Bild in einem Prager Inventar aus der Zeit um 1621 vorkommt. (Vergl. Berichte und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereins VII, S. 105.) Der Uebergang vom kaiserlichen Besitz in den des Baron Bruckenthal ist nicht auffallend, wenn man sich daran erinnert, dass Bruckenthal bei der Kaiserin Maria Theresia in hoher Gunst gestanden hat. Ich komme sogleich in einem anderen Falle, der mehr sichere Anhaltspunkte bietet, auf die angedeuteten Beziehungen zurück.

Zu Seite 36, Frans van Mieris, Herr am Fenster, der sich das Pfeifchen stopft: Von der Mierislitteratur übersehen, obwohl es ein vorzügliches Werk des Meisters aus dem Jahre 1658 ist und obwohl es durch ein Inventar vom Jahre 1659 als Werk des Frans van Mieris beglaubigt ist. Es kann nämlich keinen Zweifel darüber geben, dass dieser Mieris in Hermannstadt dasselbe Bild ist, das im Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 genau beschrieben ist und zwar unter Nennung der Jahreszahl 1658. Auch die Abmessungen stimmen vortrefflich überein. Wie ist nun das Bild, das mit der Sammlung des Erzherzogs aus Brüssel nach Wien gekommen sein muss, nach Hermannstadt verschlagen worden? Eben wurde darauf angespielt, dass die Kaiserin Maria Theresia eine Zeit lang den Baron Samuel von Bruckenthal sehr hoch hielt. 1776 schrieb die Kaiserin an Bruckenthal: „Es wird mir lieb seyn, ihm wiederholte Beweise meiner fortwährenden Gnade und Zufriedenheit geben zu können, er kann fortan in jeder billigen Sache auf meinen Schutz rechnen."[1]) Diese

---

[1]) Vergl. Joh. Karl Schuller's „Maria Theresia und Freiherr Samuel von Bruckenthal", Hermannstadt 1863 S. 29.

Briefstelle ist bezeichnend für die Gesinnungen der Kaiserin gegen Bruckenthal. Auch andere Beweise für die Gunst, welche ihm die Monarchin schenkte, lassen sich unschwer beibringen, auch wenn man ganz von den Würden absehen wollte, die Bruckenthal verliehen erhielt. Greiner nannte einmal den Baron „eines der grössten Genies, die er kenne“, worauf die Kaiserin zustimmend antwortete.[2] Zweifellos war Bruckenthal's Liebhaberei für gute Gemälde der Herrscherin kein Geheimniss geblieben, und sie mag gelegentlich ihrer Zufriedenheit mit den Leistungen des Siebenbürgers dadurch Ausdruck gegeben haben, dass sie ihm Gemälde aus kaiserlichem Besitz schenkte. So dürfte es mit dem H. v. Balen gewesen sein, so war es fast sicher mit dem Frans van Mieris, der als besonders feines Cabinetstück vermuthlich in den Privatgemächern der Kaiserin aufgestellt war. Denn nach der Abfassung des Inventars von 1659 ist das Bildchen nicht mehr in der eigentlichen Galerie des Kaiserhauses nachzuweisen. Es verschwand, um ungefähr 140 Jahre später wieder bei Bruckenthal aufzutauchen.

Ob derselbe Fall einer Schenkung auch bei einem italienischen Bilde der Hermannstädter Galerie (No. 98 früher No. 141) wiederkehrt, kann ich heute nur als fraglich hinstellen, da ich diesen Fall noch nicht durch alle Inventare hindurch verfolgt habe. Doch möchte ich hier die Beobachtung anmerken, dass dieses verhältnissmässig kleine Breitbild (mit dem vorgebeugten Oberkörper eines halbentblössten Hirten) ganz nahe verwandt ist mit einem analogen Bildchen, das ehedem in kaiserlichem Besitz war und ganz klein im „Prodromus“ von 1735 (auf Tafel 23) radirt ist. Die Handhaltung scheint freilich eine andere zu sein; doch konnte in dem kleinen Massstabe leicht ein Missverständniss vorkommen. Das Bild scheint der römischen Schule anzugehören und noch aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu stammen.

Zu Seite 38, No. 180 Antony v. Dyck, Doppelbildniss, Carl I. und dessen Gemahlin: Smith im Catalogue raisonné 209 nennt als Aufbewahrungsort eines Bildes mit derselben Darstellung den Buckingham Palace. Nach Smith ist ein derlei Bild bei Guiffrey erwähnt („Antoine Van Dyck“ im Katalog bei No. 472, wo sich auch ein irriges Citat aus Smith findet). Meines Wissens ist das Bild jetzt nicht mehr im Buckingham Palace. Uebrigens kommt dieselbe Darstellung, die durch die Stiche von R. v. Voerst, C. J. Visscher und G. Vertue bekannt ist, mehrmals vor. Hormayr's Archiv für Geschichte, Statistik etc. von 1825 (S. 688) nennt ein derlei Bild in der Residenz zu Olmütz und weist ausdrücklich auf den Stich von Visscher hin. Spätestens 1691 war dieses Exemplar schon im Besitze der Fürstbischöfe von Olmütz,[3]) deren Sammlung es noch heute enthält. Der engere

[2]) Vergl. v. Arneth: „Maria Theresia's letzte Regierungszeit“ IV, S. 133 und Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt No. 6376 vom 29. November 1894. Einige Zeilen daraus werden hier wiederholt.

[3]) Vergl. den Abdruck des Inventars von 1691 in den Mittheilungen der Centralcommission f. E. u. E. d. K. u. hist. Denkm. N. F. Bd. XIV.

Zusammenhang zwischen den Gemälden und den Stichen bleibt noch aufzufinden.

Zu S. 39 No. 187, Richtung der Francken, Ruhe der heiligen Familie: Mitten die sitzenden Figuren. Eichenholz. Nahe verwandt damit ist das signirte Franckenbild der Dresdener Galerie No. 943 und ein Gemälde der Wiener Academie (No. 453).

Zu Seite 51, No. 293, Von Jean Michel Moreau: Von demselben Maler schien mir ein Gemälde der Galerie Nostitz in Prag herzurühren No. 58: Diana entdeckt die Schuld der Kallisto, eine Leinwand mit etwa spannhohen Figuren, die bisher dem Carpione zugeschrieben war. Die Benennung Carpione finde ich gänzlich verfehlt.

Zu S. 55, A. v. Hoef: Neuerlich kam ein signirtes Bild dieses Malers auf der Versteigerung Lanfranconi vor (Nr. 78, als A. v. Hoet katalogisirt).

Zu Seite 54, No. 345, Antwerpener Maler um die Mitte des 17. Jahrhunderts: Kalt- und Warmbläser. Bei dieser Skizze kann ich mir eine gewisse Verwandtschaft mit dem signirten Guilliam van Herp der Berliner Galerie nicht aus dem Kopfe schlagen. Die Darstellung ist von der des Berliner Bildes wesentlich verschieden, was mir auch H. v. Tschudi freundlich bestätigte. Ich kenne aber genau dieselbe Darstellung in grosser Ausführung, und auch diese erinnerte mich an Van Herp. Die grosse Ausführung (1,12 breit und bei einen Meter hoch) fand ich 1895 beim Gemäldehändler Franz Cihlarz in Wien. Die Vergleichung mit der Darstellung auf der Skizze in Hermannstadt und dem Bilde bei Cihlarz in Wien ist mit Hilfe von Zeichnungen durchgeführt worden, welche meine Gedächtnissvergleichung vollkommen bestätigt haben. Bild und Skizze sind, offenbar unabhängig von einander, dem Jacob Jordaens zugeschrieben gewesen. Ich habe aber den Verdacht, dass man sich in beiden Fällen durch den ganz allgemeinen Stilcharacter und durch die bekannte Thatsache leiten liess, dass Jacob Jordaens den Kalt- und Warmbläser mehrmals dargestellt hat. Unter den beglaubigten Darstellungen dieser Art von Jacob Jordaens kommt die Composition der Skizze in Hermannstadt nicht vor (wenigstens ist sie meines Wissens nicht gestochen oder in alten Inventaren verzeichnet), ebensowenig als der Stil des Werkes zwingend auf Jordaens hinweisen würde, wenngleich Einiges an ihn erinnert. Gewisse Jordaensartige Züge kommen auch auf dem signirten Guilliam van Herp der Berliner Galerie vor, so dass meine Vermuthung, die auf Van Herp hinzielt, sicher wenigstens einer Ueberprüfung werth ist.[4])

---

[4]) Einen bis dahin verborgen gebliebenen signirten Van Herp der Galerie zu Kremsier beschrieb ich unlängst in Lützow-Seemann's Kunstchronik (Bd. VII, No. 1). Zu den Bildern, die man dem Van Herp mit einiger Sicherheit zuschreiben kann, füge ich heute noch ein Gemälde der Sammlung Carl Ferdinand Ritters von Mautner in Wien hinzu. Es ist ein ansehnliches, wohl erhaltenes Brustbild, eine Landschaft, deren Figuren sich auf den Besuch Christi bei Martha zu beziehen scheinen.

Zu Seite 58, Stüvens: Unter der Litteratur über diesen Maler ist auch bemerkenswerth „Hamburgisches Künstlerlexikon“ (1854) bei Stüvens. Das Bild ist thatsächlich glatt und fein behandelt, obwohl es locale Kunstkenner nicht so gelten lassen wollen. Einen signirten Stüvens besitzt seit einiger Zeit die Hamburger Kunsthalle.

Zu Seite 58, Hinz: Hinz sei der Lehrer des Stüvens gewesen, so berichtet die Litteratur, unter der hier Füssli's Angaben und wieder das Hamburgische Künstlerlexikon genannt werden sollen. Im Catalog der Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag von 1835 ist (S. 82) angeführt „Schrank mit Abtheilungen, in welchem sich Gefässe, Muscheln, Pistolen, Geschmeide und Seltenheiten mancher Art befinden; von Georg Hinz 3′ $11^1/_4$″ hoch, 3′ $1^1/_4$″ breit; bezeichnet mit Hamburg und der Jahreszahl 1666.“

Zu Seite 60, Petrus Stefani: Zur Litteratur habe ich beizufügen: Hirsching's „Nachrichten von sehenswürdigen Gemälde- und Kupferstichsammlungen . . . in Teutschland“ V, 72 und die „Mittheilungen der k. k. Centralcommission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale“ N. F. XIV, Seite 185 (No. 26 und 27).

Zu Seite 61: Hier sind nachzutragen die Nummern 435, 436 und 437, drei kleine Gouachebilder, von denen 435 die Signatur: „·FR·Bōls·1588·“ und No. 436 „·F·Bōls·158·“ führt. Auf No. 437 zeigen sich nur mehr undeutliche Reste einer Künstlerbezeichnung. Im neuen Führer durch die Hermannstädter Galerie, sowie im Catalog von 1844 sind diese kleinen Pergamentbilder irrthümlicher Weise als Werke des Hans Bol verzeichnet, während doch die Signaturen vollkommen deutlich auf Frans Boels hinweisen, der nun freilich in den Handbüchern nicht vorkommt, über den man aber durch Van Mander (im Abschnitte über Hans Bol) das Nöthigste erfährt. Frans Boels war der Stiefsohn des Hans Bol, malte Miniaturen und starb wenige Jahre nach seinem Stiefvater. Hans Bol ging 1593 aus dem Leben. Man wird also das Todesjahr des Frans Boels um 1596 anzusetzen haben. Wenn auch nach Van Mander's Mittheilungen keine Blutsverwandtschaft zwischen Bol und Boels geherrscht hat, so ist doch eine Kunstverwandtschaft ebenso sehr durch den zeitgenössischen Schriftsteller beglaubigt, als durch die erhaltenen Arbeiten ersichtlich. Die kleinen Bilder in Hermannstadt[5]) sehen thatsächlich wie flüchtige Arbeiten des Hans Bol aus, und Van Mander nennt den Frans Boels als „Bols Discipel.“

In alten Verzeichnissen ist mir bisher nur selten der Name des Frans Boels untergekommen. 1659 beschreibt das Inventar der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich „Ein kleines Landschäfftel . . . . von Francisco Bols“ und im Praun'schen Cabinet wird eine „nativité de Notre Seigneur“ als Werk des François Boels verzeichnet,

---

[5]) Neuerlich alle drei durch Photographien zugänglich, die im Verlage von J. Michaëlis in Hermannstadt erschienen sind.

die als Geschenk des Künstlers an den Gründer der Sammlung gekommen war. (No. 161.) Bestimmte Werke des Frans Boels waren bisher[6]) nicht nachgewiesen worden, wie aus der Bemerkung bei Hymans in seiner Van-Mander-Uebersetzung und aus dem Abschnitte bei Neeffs in der „Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines“ hervorgeht.

Ohne Nummer fand ich im Frühling 1894 in der Hermannstädter Galerie zwei Gesellschaftsstücke, mit denen Katalog und Führer offenbar nichts anzufangen wussten. Es sind signirte Bilder von Frans Verbeek, einem Stilverwandten des Balthasar van den Bossche, H. Goovaerts, der Hooremans und Vuurpyl. (Gegenstücke, 0,56 breit, 0,48 hoch; auf Leinwand.) Auf dem einen, das eine Musikgesellschaft in einem Garten und neben einem dunklen Gebäude darstellt, fand ich links in halber Höhe an einem Postamente die Signatur: „F. Veerbeek“, in welcher das b nicht besonders deutlich war und mit h verwechselt werden konnte. Das Gegenstück ist rechts ungefähr ebenso bezeichnet. Das bekannteste Bild des Frans Verbeek aus dem Jahre 1713 befindet sich in der Antwerpener Galerie. Ein kleines Sittenbild dieses Malers, das ich vor einiger Zeit als Bestandtheil der Sammlung Constantin Curti in Wien angeführt habe[7]), ist seither wieder in andere Hände gelangt.

Zu Seite 62, Jan van Eyck: Das Bildchen ist seither von Auerlich photographirt worden (Verlag von J. Michaëlis in Hermannstadt). Bei L. A. Franckl: „Friedrich von Amerling“ (1889, S. 114) findet sich eine Stelle, die sich auf den kleinen Van Eyck bezieht: „Amerling entdeckte . . . während seines Aufenthaltes in Hermannstadt ein schlecht übermaltes, anscheinend von Albrecht Dürer gemaltes Porträt. Sein lebhaft geäusserter Eifer, das Bild zu kaufen, machte . . . erst aufmerksam darauf, dass das Bild einen hohen Werth haben müsse . . .“ Herr Ad. v. Stock, ein intimer Freund Amerling's in Hermannstadt, bestätigt mir gütigst brieflich, dass es sich in der angeführten Stelle wirklich um den kleinen Van Eyck der Bruckenthal'schen Galerie handelt. Amerling (der 1869 einige Wochen in Hermannstadt lebte) hat also den bedeutenden Kunstwerth des Bildchens schon vor Jahren erkannt.

Zu Seite 67, Hammilton: Auf die Hammilton'schen Bilder in Hermannstadt hatte schon 1888 ein kleiner Artikel in W. Lauser's allgemeiner Kunstchronik aufmerksam gemacht. (Nummer vom 21. Juli. Artikel von E. Sigerus.)

Zu Seite 70, Saeys: Ein Architecturstück von diesem seltenen Maler war 1835 in Prag in der Galerie patriotischer Kunstfreunde (laut Verzeichniss Seite 147).

Zu Seite 71, Martin Dichtl: 1835 gab es mehrere Bilder von ihm in der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag. Jüngst war der-

---

[6]) Beziehungsweise bis zum Erscheinen meines Artikels im Siebenbürgisch-deutschen Tageblatt vom 21. November 1894.

[7]) Siebenbürgisch-deutsches Tageblatt vom 7. Mai 1895. No. 6506.

selbe Künstler auf der Schabkunstausstellung des Oesterr. Museums für Kunst und Industrie vertreten.

Zu Seite 75: Hier wären etwa die Bilder von Kilian Fabritius zu erwähnen gewesen, die seither von einem Artikel M. Csaki's im Siebenbürgisch-deutschen Tageblatte (vom 23. August 1895) berührt worden sind.

Zu Seite 76, No. 404 von Sambach: Gemalte Nachbildung eines Reliefs von Donner. Verschiedene belanglose Notizen im Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereins erhärten, was ich schon in meinem Hefte ausgesprochen habe, dass man nemlich gegenwärtig das Donner'sche Vorbild für Sambach's Gemälde noch nicht kennt. Ich füge hinzu, dass Sambach auch sonst gelegentlich nach Donner gemalt hat. So führt das Verzeichniss der Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag von 1835 (Seite 73) folgendes Werk an: „Der Leichnam Christi auf dem Schosse seiner Mutter liegend am Stamme des Kreuzes, um welches trauernde Engeln schweben; von Caspar Franz Sampach nach Raphael Donner. 2′ 7 1/4″ hoch, 1′ 3 1/2″ breit, in der Wirkung eines Hautreliefs von gebrannter Erde."

Zu Seite 80: Hier wäre jenes Bild des 16. Jahrhunderts zu erwähnen gewesen, das oben mit der Kaiserlichen Galerie in Verbindung genannt wurde.

Zu Seite 82: Der Lorenzo Lotto ist seither photographirt worden. (Verlag von J. Michaëlis in Hermannstadt.) Das Bild ist auch erwähnt in Bernhard Berenson's „Lorenzo Lotto" (S. 278).

Zu Seite 85: Bilder aus der Nähe des Mazzolino. Das Hermannstädter Gemälde ist so gut wie sicher von derselben Hand wie der Ferrarese No. 255 der Berliner Galerie. Beide dürften von einem noch unbekannten Ferraresen stammen.

Zu wünschen wäre es, dass mehr Kunsthistoriker als bisher die allerdings recht abseits vom grossen gewöhnlichen Reiseweg der Kunstleute liegende Sammlung besuchen würden. Viele aufmerksame Augen würden ohne Zweifel noch vieles Beachtenswerthe auffinden und manche schwankende Benennung feststellen.

Wien, Mitte Januar 1896.

Zur Kenntniss der Holzschnitte der Dürer'schen Schule.

Ich hatte im Repertorium XVI S. 307, 308 über Holzschnitte geschrieben, die ich der früheren Zeit des Hans Schäufelein zuzutheilen geneigt war. Wäre mir nun die Kunstweise des Hans Baldung Grien nicht eine ziemlich fremde gewesen und hätte ich den Aufsatz von Fr. Rieffel im Repertorium XV nicht übersehen gehabt, so würde ich zu etwas andern Ergebnissen gekommen sein. Zu meiner Entschuldigung mag ich bemerken, dass die Unterscheidung dieser zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der Dürer'schen Schule entstandenen Blätter eine äusserst schwierige ist und nur Viribus unitis gemacht werden kann. Obwohl ich mir zutraue, die in die spätere Zeit fallenden Blätter der in Frage kommenden Meister gut auseinander halten zu können, so sind diese Anfangsarbeiten doch eine zu schwere Nuss gewesen. Auch sind meine Collegen, die sich mit denselben beschäftigt hatten, gleichfalls gestrauchelt.

Rieffel stellt in seinem Aufsatze zuvörderst mit scharfsinnigem Blicke fest, dass Hans Baldung als Urheber vieler Holzschnitte im „Beschlossen Gart des Rosenkrantz Mariä“ (1505) angesehen werden müsse. Rieffel führt verschiedene davon auf; ich möchte dazu bemerken, dass ich auch die grössere Darstellung mit Adam und Eva und der Messe (fol. 129 R. im II. Band) dem Baldung zutheilen muss. Ferner, glaube ich, irrt Rieffel, wenn er die drei Spielleute (fol. 281 R. II. Band) und die Apostelfolge (von fol. 283 R. bis 287 R. II. Band) dem Hans von Kulmbach zuschreibt. Diese Blätter scheinen mir von Hans Baldung herzurühren. Weiter theilt Rieffel mit vollem Recht eine Anzahl von Schnitten aus Pinder's Speculum Passionis (1507) dem Grien zu, nur möchte ich auch hier den Christus als Schmerzensmann (fol. 1 R.) nicht dem Kulmbach, sondern dem Baldung vindiciren. Durch diese Zuschreibungen hat sich Rieffel ein Hauptverdienst um Aufhellung der Nürnberger Dürer'schen Zeit des Baldung erworben, wir dürfen dieselbe etwa als um 1504 (wahrscheinlich noch früher) bis 1507 nachgewiesen ansehen.

Zwei Holzschnitte, die H.H. Katharina und Barbara (B. App. zu Dürer 24 und 25) hatte ich dem Schäufelein zugeschrieben, während Rieffel mit besserem Rechte den Baldung darin sieht. Ueberhaupt glaube ich nunmehr, dass ein grosser Theil der bei mir (und zumeist schon Passavant) unter Schäufelein beschriebenen Blätter vielmehr dem Baldung gehören.

Dies sind vor Allem: Madonna mit dem Kind (B. App. 13, Pass. 239); Christus am Kreuz (B. App. 6, P. 229); Beweinung Christi (B. App. 13, P. 239); Kreuzabnahme (P. 186); Jüngstes Gericht (B. 124); der Hl. Martinus (B. App. 18, P. 251); Martyrium des Hl. Sebastian (B. 22, P. 253, facsimilirt bei Hirth & Muther, Meisterholzschnitte No. 52).

Ferner ergiebt sich aus der Urheberschaft des Baldung an diesen Holzschnitten, dass auch die mit der falschen Jahreszahl 1508 versehene Handzeichnung, Aristoteles von Phyllis geritten, die ich in Consequenz dem Schäufelein beigemessen habe, vielmehr jener früheren Zeit des Baldung angehört.

Heller erwähnt unter No. 2025 seines Dürerwerkes eines Hl. Sebastian, den zwei Männer mit Pfeilen todtschiessen. Dieses Blatt, das auf späteren Abdrücken rechts oben das Zeichen Dürer's trägt, hat auffällige Analogien mit den genannten Holzschnitten Baldung's, nur ist es noch schüchtern gezeichnet. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch dieses Blatt von Baldung ist, und zwar aus seiner frühesten Zeit (um 1503? 1504?); der Christus am Kreuz in dem „Beschlossen Gart“ von 1505 ist doch schon freier.

Rieffel geht auch auf die Frage ein, was Hans von Kulmbach etwa für den „Beschlossen Gart“ und das „Speculum“ gezeichnet. Bezüglich einiger Blätter kann ich, wie oben bemerkt, nicht seiner Ansicht sein, bezüglich anderer, wie des Titelblattes im „Beschlossen Gart“, des Christus mit den Aposteln im „Speculum Passionis“ (fol. 21 R.) und der damit in Beziehung stehenden Blätter lässt sich, glaube ich, noch nichts mit Bestimmtheit sagen, doch scheinen mir die vier Darstellungen aus der Judithgeschichte (B. II, fol. 42, 44, 52 R., 62 R.) unzweifelhaft dem Hans von Kulmbach zu gehören. Den Namen des grossen Albrecht Dürer, den Muther und nach ihm Rieffel genannt haben, hat schon H. Modern, Jahrbuch der Kunstsammlnngen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XVII, S. 355 mit Recht zurückgewiesen, jedoch mit ihm an Schäufelein denken kann ich beim besten Willen nicht. Die Zeichnung der Figuren, die vielfach zu kleinen Köpfe und zu lang gedehnten Gestalten, scheinen doch nur mit Hans von Kulmbach im Einklange zu sein.

In den Uffizien zu Florenz ist als Sebald Beham unter No. 2384 f ein Blatt ausgestellt, das in vier Federzeichnungen (Rundungen) Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers darstellt; sie umgeben ein ausgeschnittenes Wappenschild. Diese vier Darstellungen tragen ganz den Charakter Schäufelein's. *Wilhelm Schmidt.*

Landschaftliche Zeichnungen in der Nationalgalerie zu Budapest.

Zu Budapest befindet sich eine grössere Anzahl von landschaftlichen Zeichnungen, die bestimmten Meistern nicht zugeschrieben waren. Ich hatte sie schon am Orte selbst flüchtig durchgesehen; auf meine Bitte schickte sie dann Herr Director K. von Pulszky zur näheren Bestimmung an mich. Anbei gebe ich ein Verzeichniss der mir zugesandten Blätter Für die Vollständigkeit der Zuschreibung derartiger oder ähnlicher Zeichnungen in der ungarischen Sammlung kann ich natürlich keine Verantwortlichkeit übernehmen, da ich nicht weiss, ob nicht noch dazu gehörige Blätter mir nicht überschickt worden sind.

Albrecht Altdorfer. Flussthal mit Strasse, die durch Befestigungen gesperrt ist. (Hat Aehnlichkeit mit dem Donaudurchbruch bei Weltenburg oberhalb Kelheim.) Rückseite Baum- und Kopfstudien. Meiner Ansicht nach zuverlässig von Altdorfer. Bezeichnet oben 1511. (In der Ambrosiana zu Mailand fand ich auch eine hübsche Zeichnung von Altdorfer, mit der Jahreszahl 1516 und mit „de Alberto duro" bezeichnet. Gebirgiges Terrain, rechts eine Veste auf einem Berg. Hintergrund hohe Berge, zwischen Bäumen versteckt erscheinen im Mittelgrund Häuser und Thürme.)

Frantz Buch. Zwei Landschaften, auf der Rückseite „Frantz Buch" bezeichnet. Beide sind übrigens abweichend in der Behandlung, so dass Buch verschiedene Meister imitirt oder copirt haben muss. Zu bemerken ist, dass die eine Landschaft, phantastische Gebirgsgegend mit Burgen, vorne ein Ruderboot, an Hans Burgkmair erinnert. Die andere trägt hinten neben der Bezeichnung die Jahreszahl 1568.

Aug. Hirschvogel. Flusslandschaft mit Brücke und Befestigungen. Originalzeichnung zu der Radirung Bartsch 66.

Folgende Blätter schreibe ich dem Wolf Huber zu, doch mag eins oder das andere zweifelhaft darunter sein.

1. Theil einer Stadtmauer am Wasser, nebst Burg; gegen die Mitte unten ein Wasserthor.
2. Befestigte Stadt an einem Flusse; oben rechts auf der Höhe ein Schloss.
3. Strasse, die zwischen alten Häusern auf ein kleines gothisches Thor im Hintergrunde zuläuft.

4. Ueber einen Fluss, an dessen Ufer vorne Fischernetze ausgespannt sind, sieht man auf eine Burg. Rechts Theil eines Gebäudes. Auf roth gefärbtem Papiere.
5. Wassermühle, zu der ein Steg führt. Mit Weiden bestandenes Terrain.
6. Ansicht von Urfahr, von Linz aus gesehen.
7. Hinter kahlen Bäumen setzt eine Brücke über ein Bachthal.
8. Links Theil eines Gebäudes, von dem eine Brücke zu Bauernhäusern führt.
9. Dieselbe Ansicht grösser, rechts ist ein Theil eines Baumes sichtbar.
10. Der Heilige Florian giesst aus Wolken Wasser auf brennende Gebäude.
11. Die Schädelstätte, rechts eine gothische Halle. Rechts oben: 1502. Rückseite: kleine Laubstudie.
12. Weiden am Bach, dahinter eine Wassermühle. Oben rechts: 1514. Rückseite: männlicher Kopf.
13. Weiden an einem Flusse. Oben gegen rechts: 1514.
14. Hinter Buschwerk erscheint eine Stadt. Oben in der Mitte: 1525. Rückseite Landschaft, bläulich getuscht. Ferner Theil einer menschlichen Figur u. s. w.
15. Ueber einen kleinen Fluss setzt ein Steg; links eine Kirche und Häuser, rechts Theil eines Thores, weiterhin ummauerte Stadt. Oben 1527.
16. Derselbe Prospect. Oben rechts: 1530.
17. Ein Steg setzt über einen kleinen Fluss. Oben in der Mitte 1·5·2·8. Auf der Rückseite steht geschrieben:

    kalt daſ von niemend wegen
    Ich hans gemacht.

18. Hof eines schlossartigen Complexes. Oben in der Mitte 1539. Rückseite Burg auf einem Berge; von dieser besitzt auch das Münchener Cabinet eine Ansicht.
19. Ummauerte Stadt an einem Bache, über den eine Brücke führt. Rechts etwas über der Mitte: 1545. Auf roth gefärbtem Papiere.
20. Burgen in gebirgiger, waldiger Landschaft, rechts ein Wasserfall. Rechts unten: 1549.

W. Schmidt.

Zu M. Ostendörfer.

In dem Schriftchen: Abacus atque . . . vetustissima . . . per digitos manusque numerandi . . . cōsuetudo . . . A Jo. Auentino Edita, finden sich Holzschnitte (auf 3 Blättern), welche Hände und Männer mit Handbewegungen, die bestimmte Zahlen ausdrücken, versinnlichen. Diese Holzschnitte werden von Michel Ostendorfer gezeichnet sein. Sich an dies Schriftchen und seine Bogennumerirung anschliessend, finden sich die: Capita rerum, quibus illustrabitur Germania ab Auentino modo contingat benignus mecoenas. Auf dem letzten Blatt findet sich die Adresse: Ratisponae apud Joannem Khol Anno MDXXII, darunter das Wappen des Khol mit der Inschrift auf einem Täfelchen Io Kol 1532; ganz unten in der Umrahmung das Zeichen des Künstlers (links M, rechts O).

W. Schmidt.

Litteraturbericht.

Technik.

Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik von **Franz Gerh. Cremer.** Düsseldorf, L. Voss & Co. 1895. 8⁰. S. 240.

Dieses Buch behandelt eine der wesentlichsten Existenzfragen der Malerkunst und der Maler: die Frage über das frühe Vorkommen und die Fortentwicklung der Oelfarbentechnik zum Zwecke der Verbesserung des heute beim Oelmalen benutzten Materials. Das Geheimniss der Zubereitung der Farben bei den Alten und seine Herkunft zu erforschen sind seit geraumer Zeit gelehrte Fachleute und Körperschaften emsig thätig. Ein abschliessendes positives Ergebniss wurde bisher nicht erreicht, aber dass ein solches erreicht werden wird, ist bei der Wichtigkeit der behandelten Frage und der immer reichhaltiger anwachsenden Fülle des aufklärenden Materials bestimmt zu erhoffen. Jedenfalls ist ein jeder Versuch, die aufgeworfene Frage ihrer Lösung entgegenzuführen, mit grösster Dankbarkeit und Anerkennung aufzunehmen. Der Autor der vorliegenden Schrift verdient diese Anerkennung um so mehr, weil er als Historienmaler die Autorität eines Fachmannes für sich in Anspruch nehmen darf, über einen ganz bedeutenden Reichthum von Scharfsinn, Belesenheit und Gelehrsamkeit verfügt, die richtige wissenschaftliche Methode der Untersuchung einschlägt und durch seine früheren Arbeiten: „Beitrag zur Geschichte der Maltechniken" und „Beiträge zur Technik des Monumentalverfahren" den Beweis erbracht hat, dass seine Forschungsresultate von hohem Werthe sind.

Dass die Künstler des alten Griechenland's eine unserer heutigen Oelfarbentechnik nahe verwandte, in ihrer Art vollendete Oelmaltechnik besessen haben, die durch Tradition sich vererbte und deren Kenntniss im Laufe der Zeit sich verlor, lässt sich aus den alten Quellenschriften schliessen. Cremer führt den ferneren Nachweis, dass den Griechen die noch heute gebräuchlichsten, trocknende Oele liefernden Sämereien und Nüsse wohl bekannt waren, die Leinpflanze lange vor Vater Homer's Zeiten, und dass sie die Verwendung trocknender Oele zu Malzwecken von den alten Aegyptern entlehnt haben müssen. Rühmten sich diese doch, laut Plinius, die Malerei schon 6000 Jahre früher geübt zu haben als die Griechen. Die deutlichen Spuren griechischer Kunstübung und Sitten wie

Reste technischer Verfahren in den Kunstäusserungen der Hausindustrie sind aber heute noch in Slavonien, woselbst der Autor lange Forschungsreisen unternahm, deutlich erkennbar. Die hierauf bezüglichen Mittheilungen des Buches besitzen ein hohes, allgemeines, culturhistorisches Interesse und sind für die behandelte Frage von grosser Wichtigkeit. Dass die alte Oelfarbenmaltechnik, wie die Gebrüder van Eyck sie ererbten, auf ein höchst einfaches Verfahren gegründet gewesen sein muss, erklärt unser Autor sehr einleuchtend dadurch, dass die Kenntnisse zur Vornahme complicirter chemischer Prozesse zu van Eyck's Zeiten nicht erlangt werden konnten. Den van Eyck's, wie den Meistern des 15. Jahrhunderts überhaupt, stand für die Zubereitung ihrer Materialien, gleich den alten Aegyptern und Griechen, zunächst das Leinöl zur Verfügung. Leider besitzen wir gegenwärtig das damals benutzte Leinöl nicht mehr, weil seine Gewinnung heute eine andere ist und auch bei ihr Verfälschungen stattfinden. In der Vor-van Eyck'schen Zeit wurde zu Malzwecken vermuthlich solches Leinöl verwendet, das man aus noch nicht ausgereiftem Leinsamen gewann. Die van Eyck's selber benutzten als Farbenbindemittel höchst wahrscheinlich kein von der Oelpflanze, sondern ein von Oelbaumfrüchten (dem Candlenussbaum, auch Bankulnussbaum oder Lacknussbaum genannt) herrührendes Oel. Die chemische Analyse dieses letzteren ergiebt einen weit günstigeren Oelgehalt als das aus Lein, Mohn oder Walnüssen gewonnene Oel. Jedenfalls würden unsere heutigen Maler gut daran thun, ihr Oel in Zukunft sich selbst zu pressen, zumal man hierzu selbst bei den primitivsten Einrichtungen leicht im Stande ist. Unser Autor giebt eine genaue Anweisung zu diesem Verfahren und empfiehlt zur Pressung zu künstlerischen Zwecken die baltische Leinsaat als die beste. Seine Rathschläge für Farbenbereitung und Farbengebrauch und seine Darlegungen über das Trockenvermögen und die Widerstandsfähigkeit der Farben sind auch für den Laien höchst interessant und beruhen überall auf den gründlichsten historischen und chemischen Studien. Sie bilden einen sprechenden Belag zu den Erfahrungssätzen, dass die einfachste Bereitungsweise der Farben am ehesten ihre Unveränderlichkeit sichert, und dass der Künstler, um etwas so Vollendetes und Dauerhaftes zu leisten, wie die alten Meister, zunächst deren sorgfältiges Malverfahren anwenden und sowohl eine umfassende allgemeine Bildung besitzen, wie auch das Handwerksmässige seiner Kunst von Grund aus verstehen muss. Die im Weiteren gegebene Schilderung des Lebens und Treibens in den alten Malerwerkstätten, die Art und Weise, wie die Vortheile handwerksmässiger Fertigkeiten bei Pergamentzeichnungen, bei der Wahl des Holzes für Holzbildtafeln, bei Metallbildtafeln und der Bereitung des Tischler- und Pergamentleimes nachgewiesen werden, sowie die eingehende, allgemein verständliche Darlegung und Analyse des für die Oelmalerei erforderlichen Farbenmaterials sind wirklich musterhaft. Eine erschöpfende Inhaltsangabe des Buches kann hier leider nicht gegeben werden. Schon die im Anhange dem Texte beigefügten Anmerkungen über das aus Aegypten stammende Lebensbaummotiv und dessen weitere Fortführung

bei den Südslaven; über das Wesen der von Plinius mit dem Worte minium bezeichneten Farbe und die symbolische Bedeutung des Granatapfels; über Terpentinöl, seine Gewinnung, die Art seiner Verwendung und die Zeit des Beginnens seiner Benutzung; über die polychrome Ausstattung plastischer Arbeiten der Alten und das Bekanntsein der Eigenschaften der Leinpflanze bei Aegyptern, Griechen und Orientalen etc. sind wahre Cabinetstückchen gründlichster wissenschaftlicher Forschung und anziehendster Darstellungsform und lohnen die Erwerbung des Buches vollauf. Dem Maler und Kunstliebhaber ist die Schrift von geradezu unschätzbarem Werthe, dem Laien eine Fundgrube culturhistorischer Anregungen und auch dem Chemiker, dem Philologen und Historiker von förderndem Interesse. Sie bringt unsere Kenntniss von dem Oelmalverfahren der Alten um einen bedeutsamen Schritt vorwärts und weist zur Reform des heutigen Oelmalverfahrens die richtigen Wege.

Josef Schrattenholz.

Malerei.

Beiträge zur Geschichte der Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter von **Edmund Braun**, Ergänzungsheft IX der Westdeutschen Zeitschrift, Trier 1895, 8⁰, 120 S.

Eine sorgfältig gearbeitete Monographie über ein jetzt in Freiburg i. B. bewahrtes Sacramentar des ausgehenden 10. Jahrhunderts bildet die erste Hälfte der vorliegenden Arbeit. Braun erweist an der Hand des Calendars wie anderer Einträge (Notiz über die Auffindung von Reliquien, die ganz bestimmt der Abtei München-Gladbach gehörten) den Trierer Ursprung des Manuscripts. Die Handschrift ist auch künstlerisch von Trierer Charakter, berührt von den verschiedenen, damals in Trier wirksamen künstlerischen Einflüssen.

Was man an dieser Untersuchung aussetzen könnte, wäre höchstens die Länge derselben[1]). Wenn die Untersuchungen des Referenten über die Handschriften dieser Epoche dazu das Vorbild abgegeben haben sollten, so darf ich um des Principes willen hier wohl anmerken, dass sich meine Charakteristik nicht auf einen einzelnen Codex zweiten oder dritten Ranges, sondern auf eine grosse Gruppe von Codices bezog. Ich habe es absichtlich vermieden, bei der Betrachtung jedes einzelnen Codex etwa ins Minutiöseste der Technik einzugehen und diese Akribie nur auf die Gesammtproduction der Schule angewendet[2]). Man sollte von diesem Grundsatz nicht ohne Noth abgehen.

---

[1]) Bei der einmal gewählten Ausführlichkeit der Darstellung hätte auch das Schielen des Gregorius mit erwähnt werden können. Das Gleiche kommt bei derartigen Darstellungen im Mittelalter öfter vor. Es soll die bis zur Vision gesteigerte Erregung damit angedeutet werden.

[2]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891.

S. 23 wird bemerkt, dass ich (mit Springer) der Miniaturmalerei die führende Rolle in der Kunst des 10. Jahrhunderts zuweise[3]. Dies habe ich mit meinem Buche s. Z. nicht sagen wollen. Ich habe die Miniaturen nur deshalb in den Mittelpunkt der Erörterungen gestellt, weil von Wandgemälden zu wenig erhalten ist. Aus den ausserordentlich zahlreichen Handschriftenmalereien dieser Zeit vermögen wir uns allein ein ungefähres Bild zu machen von den mannigfachen damals in Deutschand nebeneinander herlaufenden stilistischen Richtungen. Zu behaupten, dass zwischen Handschriften- und Wandmalereien keinerlei Verbindung bestanden habe, dass also das Studium der Ersteren über die Letzteren keinerlei Urtheil zulasse, wäre doch geradezu lächerlich, nachdem von mir erwiesen worden ist, dass der einzige vollständige Cyklus von Wandgemälden dieser Zeit, der uns erhalten ist, der Reichenauer, zu einem Theile in einer Münchener Handschrift wiederkehrt. Andererseits ist es zum Mindesten sehr wahrscheinlich, dass jener zweite, in der wichtigsten Handschriftengruppe dieser Zeit wieder und wieder nachweisbare Bildercyklus[4] auch in der monumentalen Malerei derselben heimisch war. Selbstverständlich gilt ein solcher Schluss nicht für alle Handschriftengemälde, die Miniaturen haben ihre eigene Tradition, aber sie weisen oft auf monumentale Cyklen zurück, und nicht selten haben Handschriftenmaler bei der Monumentalkunst neue Anregungen gesucht. Auch das Umgekehrte wird vorgekommen sein. Der Unterschied des Massstabes ist oft nicht einmal so bedeutend gewesen; wir haben Miniaturen von der Grösse kleiner Wandgemälde und Wandgemälde — ich erinnere an die unter Glas und Rahmen bewahrten der Präfectur in Angers —, die sich ganz wie Miniaturen ausnehmen. Sicher ist, dass für die ottonische Zeit die Miniaturen allein einen ungefähren Ueberblick über die damalige Malerei zu gewähren vermögen; wer es verschmäht, sich ihrer Führerschaft anzuvertrauen, wird Gefahr laufen, die paar uns erhaltenen Wandgemälde in willkürlichster Weise mit einander in Verbindung zu bringen.

Eingestreut sind diesem ersten Kapitel Notizen über Copieen antiker Münzen im Mittelalter.

Das Zweite giebt einen Ueberblick über die Trierer Buchmalerei im früheren Mittelalter. Braun ist der Ansicht, dass die Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek auch dort entstanden sei, nach „altchristlich-italienischen" Vorlagen, die vielleicht Tours vermittelt habe. Es ist möglich. Braun theilt eine schriftliche Bemerkung Clemen's mit, wonach die Apokalypse in Cambrai eine Wiederholung des Trierer Exemplars ist. Dies führt vielleicht zu weiteren Schlüssen. Der Trierer Codex war, wie Braun bemerkt, seit dem Ende des 10. Jahrhunderts im Besitz von S. Eucharius daselbst.

---

[3]) Dies geht wohl auf Kraus' Ausführungen im Jahrbuch der Königl. preuss. KSS. zurück.

[4]) Der in der vom Referenten zusammengestellten „Kölner" Gruppe sich findende Cyklus.

Braun ist ein lebhafter Verfechter des „Altchristlich-Italienischen“. „Je mehr sich die Ansicht von der Stärke des altchristlichen Einflusses stützen lässt, desto sicherer wird der byzantinischen Theorie der feste Boden entzogen . . .“ Ganz richtig; aber ob — „mit Recht“? Kann es sich um die Extreme überhaupt handeln? Die weitere Forschung wird ergeben, dass schon in dieser ältesten Zeit deutscher Malerei, zur Zeit des grossen Carl und seiner Nachfolger, künstlerische Centren oder Richtungen vorhanden waren, die von Byzanz ganz wesentliche Anregungen empfingen, wie das *auch* in ottonischer Zeit der Fall war; ich habe darauf früher bereits sehr nachdrücklich hingewiesen[4]. Es kommt eben darauf an, diese Centren nachzuweisen, mit anderen Worten: der byzantinischen Theorie einen festen Boden erst unter den Fuss zu geben, nicht aber ihr jenen zu entziehen. Es ist fast komisch — angesichts der ausgesprochen italienisch-altchristlichen Gesinnung des Verfassers der Trierer „Beiträge“ —: Trier gerade gehört allem Anschein nach mit zu jenen Centren.

Braun kommt im Anschluss an die Apokalypse zunächst auf die „altchristliche“ Miniaturmalerei im Allgemeinen zu sprechen[5], wie auf das Nachleben antiker Kunst; er stellt zusammen, was im früheren Mittelalter auf „italienische“ Einflüsse hinweist. Diese Zusammenstellungen sind gewiss zu loben. Aber eigenthümlich wirkt es, wenn hier u. A. für diese „italienischen“ Einflüsse geltend gemacht wird, dass Carl der Grosse aus Venedig (!) einen Orgelbauer Georgius (!) nach Aachen berufen habe, um die Orgel zu bauen (organum, quod graece hydraulica vocatur).

In Tours, „das von jeher als die Hochburg des orthodoxen Glaubens angesehen wurde“, war nach Braun sicher ein starker „altchristlicher“ Einfluss ununterbrochen wirksam; von hier aus spinnen sich die Fäden nach Trier, Metz u. s. w. „In Italien sind ausschliesslich die Vorbilder der carolingischen Bilderhandschriften zu suchen“, meint Braun.

Die Gruppe, die Braun nun anführt und die für ihn zugleich den Zusammenhang zwischen Tours und Trier erläutert, ist die der Trierer Adahandschrift, deren wesentlichste Repräsentanten von Janitschek bereits zusammengestellt sind. Braun möchte die Adahandschrift und den vatikanischen Codex Palat. 50 in Trier localisiren; dass jüngere Trierer Handschriften sich von der Adahandschrift stark beeinflusst zeigen, ist allerdings hierfür kein bündiger Beweis, umgekehrt hätte die behauptete Beeinflussung des Adacodex durch die Trierer Apokalypse eingehender begründet werden müssen. Aber es ist möglich, dass Braun Recht hat, und dass der Adacodex wirklich in Trier geschrieben worden ist.

Braun hat hier übrigens wichtiges Material übersehen. Vor Allem einen Codex in Gotha (mbr. I, No. 21), der auch Janitschek unbekannt

[4]) Vergl. die Ausführungen a. a. O. S. 155.

[5]) Im Anschluss an Wickhoff's Forschungen, die er gelegentlich der Herausgabe des Wiener Codex 847 (im Jahrbuch der KSS. des ah. Kaiserhauses, Bd. XIV.) mittheilt.

geblieben ist. Mir liegen nach zweien der Evangelistenbilder Pausen vor, die ich vor Jahren in Gotha genommen habe. Eine Beschreibung steht mir im Augenblick nicht zur Verfügung. Danach ist dieser Codex unter allen in Betracht kommenden der, welcher in den Bildern der Adahandschrift am nächsten steht; es sind sozusagen Copieen nach denen des Adacodex. Seite 80 Anmerkung 1 erwähnt Braun im Vorbeigehen das öfter besprochene Heidelberger Sacramentar. Schon v. Oechelhaeuser hat die auffallende Verwandtschaft dieses doch dem 10. Jahrhundert zugehörigen Codex mit der carolingischen Adahandschrift hervorgehoben. Es ist zu bedauern, dass Braun diesen Umstand nicht zum Ausgangspunkt weiterer Untersuchungen genommen hat. Der Codex übrigens, dem das Darmstädter Manuscript stilistisch offenbar noch weit näher steht, ist die schon genannte vatikanische aus Lorch stammende Handschrift. Ein anderer wiederum mit dem Darmstädter Sacramentar auf's Engste verwandter Codex wird in München bewahrt; es ist Cimel. 56. Die enge Beziehung der beiden Codices ist von mir früher hervorgehoben. Braun erwähnt die Münchener Handschrift nicht. Aber für die Frage der Provenienz der Adahandschrift scheint mir eine genauere Untersuchung der genannten Handschriften doch wichtig; die Frage drängt sich auf: werden nicht diese interessanten ottonischen Nachzügler der grossen carolingischen Gruppe an derselben Stelle entstanden sein, wo die letztere ihren Sitz hatte? War es Trier, so wäre der Entstehungsort des Darmstädter Sacramentars also vielleicht ebenfalls dort und nicht in Köln zu suchen. Die Hs. ist allerdings für Gero von Köln[6]) geschrieben. Aber damit würde sich die Trierer Provenienz ganz wohl vereinigen lassen. Die von Gero später als Erzbischof veranlasste Neugründung von München-Gladbach z. B. ist von Mönchen aus S. Maximin in Trier ausgegangen[7]). In S. Maximin befand sich der Adacodex!

Zu erwähnen ist ferner, dass offenbar auch der jetzt in der Erlanger Universitätsbibliothek bewahrte, dem 9. Jahrhundert zugewiesene Evangeliencodex aus Ansbach (No. 141), dieser Gruppe oder ihrem weiteren Umkreise zuzuweisen ist.

Doch nun das Wichtigste: Ist Braun der Ansicht, hier Documente für den „altchristlich-italienischen“ Einfluss vor sich zu haben, so ist er meiner Meinung nach im Irrthum. Diese Werke weisen im Stil zum Theil so entschieden nach Byzanz, dass für mich eine starke Beeinflussung von dieser Seite her ausser Frage steht. Man darf allerdings unter byzantinisch nicht das verstehen, was es im späteren Mittelalter doch erst geworden ist. Ich merke an, dass gerade diese Gruppe die einzige unter den carolingischen ist, die für Deutschland in Frage kommt. Ich hoffe, in Kürze die angedeuteten Zusammenhänge an der Hand von Abbildungen eingehender zu erläutern.

---

[6]) Vergl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, I[5], S. 337.

[7]) Von Braun erwähnt.

Braun's zweites Kapitel bringt eine Reihe von guten Analysen einiger noch jetzt in Trier bewahrter Handschriften, z. B. des aus dem Ende des 8. Jahrhunderts stammenden Evangeliars No. 134 der Trierer Dombibliothek, einer Handschrift, in der irische und einheimische Elemente wunderlich durcheinander spielen.

S. 77 kommt Braun auf Egbert und den seitdem in Trier bemerkbaren Reichenauer Einfluss. Hier wäre der Berliner Codex Ms. theol. lat. fol. 34 mit einzureihen, auf den ich eben im Repertorium die Aufmerksamkeit lenke. Braun, der Gelegenheit hatte, Photographien des Codex Gertrudianus zu sehen, möchte darnach die Enstehung desselben auf der Reichenau (und nicht in Trier) vermuthen, wie das auch Kraus bereits gemeint hat. Ueber das Verhältniss des Reichenauer Sacramentars in Heidelberg zu dem schon genannten Darmstädter Evangeliencodex wird nach meiner Meinung neues Licht fallen bei einem Vergleich mit den älteren, der Darmstädter Handschrift offenbar stammverwandten carolingischen Codices, von denen eben die Rede war.[8])

Was den Reichenauer Einfluss auf die grosse „Kölner" Schule anlangt, so sehe ich keinen Anlass, von meiner früher ausgesprochenen Ansicht abzugehen. Das Verhältniss des Codex Egberti zu dem Aachener Ottonencodex, der der muthmasslich „Kölner" Gruppe zugehört, ist von mir auf's Weitläufigste erörtert worden. Es lassen sich in den zwei Codices allerdings eine ganze Reihe von Scenen nachweisen, die im Umriss der Composition mit einander nahe übereinkommen, was mindestens auf eine gemeinsame, wenn auch weiter zurückliegende Quelle hinweist. Aber sie erscheinen in den zwei Handschriften in einer vielfach abweichenden Art der stilistischen Form. Nun sind allerdings wohl in ein und demselben Scriptorium (sicherlich in den verschiedenen Klöstern ein und desselben Ortes) verschiedene Stilrichtungen nebeneinander hergegangen; aber dann waren sie meist völlig disparater Art. Auch lässt sich das auf rein stilkritischem Wege überhaupt niemals nachweisen! Der äussere Grund aber, der Beissel veranlasst hatte, den Ottonencodex für die Reichenauer Schule in Anspruch zu nehmen, beruht, wie ich gezeigt habe, auf einem Irrthum in den Daten. Abt Liuthar von Reichenau kann mit dem Schenkgeber des Aachener Codex nicht identisch sein, denn er starb schon 934 (nicht 949), er kann einem König Otto niemals einen Codex überreicht haben. Der Aachener Codex ist übrigens sehr wahrscheinlich die älteste Schöpfung, was für die Frage des Reichenauer „Einflusses" nicht unwichtig erscheint.

Braun erwähnt dann eine Reihe von Handschriften der Pariser National-Bibliothek, die vom Ref. bereits der Gruppe Trier-Echternach zugewiesen waren. Die Autopsie lässt hier den Verfasser bisweilen im Stich; er bringt u. A. eine Reihe von Beschreibungen Clemen's zum Abdruck.

---

[8]) Zu vergl. die auf Taf. 34, der Publication der Trierer Adahandschrift gegebene Christusgestalt mit den auf den Tafeln 1 u. 9 in v. Oechelhäuser's Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, Theil I. Es ist hier nicht der Raum, daraus weitere Consequenzen zu ziehen.

Das S. 83 nur flüchtig erwähnte Evangeliar von Luxeuil trägt die No. Nouv. acq. lat. 2196. Dass es dem Fragment des Registrum Gregorii in Trier besonders nahe stehe, kann man nicht sagen. Die flauen Stiche Rohault de Fleury's gestatten hierüber doch wohl kaum ein Urtheil. Die Handschrift gehört vielmehr auf's Engste zusammen mit dem Echternacher Codex, sie stammt aus derselben Malstube, vielleicht von derselben Hand wie diese. Sie hat mit ihr die etwas bunte Pracht der Farbengebung gemein, die dem Registrum Gregorii der Trierer Stadtbibliothek meiner Erinnerung nach nicht eigen ist, wie den überschwenglichen Reichthum des Ornamentalen. Hier tritt die enge Verwandtschaft am deutlichsten zu Tage. Man vergleiche die herrlichen Canonestafeln, wo dieselben Genrescenen in den Zwickeln, dieselben Masken und Drachenköpfe an den Kapitälen erscheinen; auch in der Pariser Hs. finden sich jene kauernden Atlanten an Kapitälen und Basen. Interessant sind hier die grossen goldenen Rundmedaillons mit Apostelportraits in weisser Zeichnung, die in den Scheitelpunkt der grossen Bogen eingesetzt sind. Von den Evangelistenbildern sind in dem Pariser Codex nur zwei erhalten, sie zeigen dieselben Typen wie die Gothaer Handschrift; biblische Scenenbilder fehlen. Der Stil und die Technik, selbst die Zweispaltigkeit des Textes und das grossartige Format (der Pariser Codex $42 \times 29{,}5$ cm) ist beiden Codices gemeinsam.

Ich gebe noch einige Notizen über die Hs. Bl. 1b ist interessant, weil es beweist, dass die bekanntlich auf dem (spätgothischen) Deckel der Adahandschrift sich findenden zoomorphen Evangelisten-Darstellungen in der Trierer Schule seit Jahrhunderten heimisch waren. Bl. 2a bringt das Titelbild: Der Abt von Luxeuil überreicht das Buch dem thronenden Petrus; über der Darstellung in goldener Minuskel auf Purpurgrund: Luxovii pastor Gerardus lucis amator | Dando Petro librum lumen michi posco supernum. Auf Bl. 18a finden sich farbige Imitationen von Gewebemustern, die bekantlich auch der Echternacher Codex enthält. Es sind Drachen und Vögel, paarweis einander gegenübergestellt und von Medaillons eingerahmt, die letzteren in Reihen übereinander liegend. Bl. 19a: Imitation von Goldmünzen. In den dem Markussymbol gewidmeten Versen wird am Schluss nochmals des Stifters gedacht: auxilio cuius pius auctor codicis huius | Abba Gerart vivat anime et de morte resurgat. Bl. 30a wieder Imitationen von Gewebemustern, selbes Muster wie 18a. Die Hs. ist nur ein Fragment; sie ist auf der Vente Didot erworben worden.

Nicht das Evangeliar von Luxeuil, sondern das gleich darauf von Braun erwähnte, jetzt ebenfalls in Paris bewahrte Evangeliar (Bibl. nat., Lat. 8851), das im 14. Jahrhundert als Geschenk des Königs Carl V. in den Besitz der St^e Chapelle gelangte, ist diejenige unter den hierher gehörigen Handschriften, die m. E. „in die nächste Nähe des Registrum Gregorii“ gehört. Ich muss mich über die Hs. hier etwas einlässlicher äussern; sie giebt über die Beziehungen der grossen rheinischen Malerateliers dieser Zeit die wichtigsten Aufschlüsse.

Ich hatte sie nach den von Willemin gegebenen Abbildungen mit dem Echternacher Codex zusammengestellt. Mit Recht; das Bild des thronenden Christus wie die der vier Evangelisten, der Schmuck der Canonestafeln, wie der Character der Initialen lassen keinen Zweifel darüber, dass bei der Herstellung der Handschrift ein Vorbild benutzt worden ist, das aus derselben Malstube stammte wie der Gothaer Codex. Auch hier haben wir wieder den in zwei Columnen geschriebenen Text, wie das grosse Format. Es ist, wenn ich so sagen darf, durchaus eine Handschrift von gleichem Schlage.

Aber — worüber erst die Autopsie belehren konnte — sie stammt m. E. dennoch nicht aus demselben Atelier oder gar von derselben Hand wie der berühmte Codex in Gotha. Sie zeigt nämlich in der Technik wie in der Farbengebung eine so grosse Verwandtschaft mit der vom Referenten zusammengestellten grossen „Kölner“ Gruppe, dass ich sie ohne Bedenken der letzteren vindicire. Ganz verblüffend ist diese Verwandtschaft z. B. bei den kleinen Genrefigürchen auf den Canonestafeln (Bl. 11b, 12a), aber deutlich wahrnehmbar auch in den Köpfen der Evangelisten (zu vergl. bes. Johannes a. Bl. 115b).

Diese Thatsache hat nun um so weniger etwas Ueberraschendes, als ein Einfluss der „Echternacher“ Werke auf jene grosse „Kölner“ Gruppe von mir bereits auf Grund der in München bewahrten Handschriften festgestellt worden ist. Er zeigte sich einerseits in den Evangelistenbildern, andererseits in den genrehaften Darstellungen der Canonestafeln, mit anderen Worten, gerade in denjenigen Darstellungen, die in dem Pariser Codex vertreten sind. Dieser letztere stellt zwischen den beiden Gruppen geradezu die Brücke dar, wir haben hier ein direktes Zeugniss für das Ueberströmen jener Elemente von einem Atelier zum andern.

Die Pariser Hs. ist noch aus einem anderen Grunde von Interesse. Sie zeigt, wie schon gesagt, die auffallendste Verwandtschaft mit dem in Trier bewahrten Registrum Gregorii. Das hier zum Vergleich in Betracht kommende Bild ist das des Evangelisten Marcus. Man studire etwa die Bildung der Dalmatica mit den herabhängenden, unten eigenthümlich eckig gebildeten Aermeln, oder Kasel und Pallium, überhaupt diesen eigenthümlich weichen Fluss des Gewandes, aus dem sich vereinzelt (auf den Armen!) scharf markirte Faltenzüge herausheben, auch die Umränderung des Nimbus wie das kleine Zickzackornament am Gesimse der Architectur, endlich das Technische! — selbst der diesen Studien Fernstehende wird hier den engen Zusammenhang wahrzunehmen vermögen.

Ehe ich jedoch das Registrum Gregorii mit Bestimmtheit der „Kölner“ Gruppe zuweise, möchte ich das Original noch einmal überprüfen. Aber ich darf schon hier die weiteren Consequenzen andeuten, die sich aus diesen Beobachtungen ergeben! Ein weiterer wiederum auf der Pariser Nationalbibliothek bewahrter Codex, das Trierer Sacramentar Ms. lat. 18005 giebt mir hierzu das Recht.

Dieses, von Braun nur im Vorbeigehen genannte Trierer Sacramentar

habe ich in meiner oben citirten Arbeit dem weiteren Umkreise jener „Kölner“ Schule vindicirt. Ich ersah die Zusammengehörigkeit mit dieser Gruppe aus den mir vorliegenden Abbildungen und Pausen.

Die spätere Prüfung des Originals hat diese Zuweisung als richtig bestätigt. Nur gehört der Codex nicht, wie ich vermuthete, einer der von dem centralen Atelier ausgegangenen Filialschulen, sondern der Hauptschule selbst zu! Obwohl sich ein paar auffällige Eigenthümlichkeiten in der Handschrift finden, kann ein Zweifel hieran garnicht aufkommen. Die Handschrift stammt bestimmt aus demselben Atelier wie die Münchener Codices Cim. 58 u. 59, und die in Bamberg, Wolfenbüttel, Hildesheim u. s. w. bewahrten Codices derselben Gruppe.

Damit fällt nun auf diese ein ganz neues Licht. Denn der Pariser Codex ist unter allen Codices der Centralschule der einzige, der unzweideutig auf ein bestimmtes Local hinweist. Und dieses Local ist Trier.

Dass das Registrum Gregorii in Trier geschrieben worden ist, steht inschriftlich fest. Die Frage drängt sich auf: Ist vielleicht in Trier und nicht, wie ich seiner Zeit vermuthet habe, in Köln der Sitz jener fruchtbaren Schule zu suchen, deren Denkmäler ich zusammenstellte, ist hier der Sitz der grossen rheinischen Centralschule gewesen?

Man beachte, wie sehr die äusseren Umstände für diese Annahme sprechen! Ich habe nachgewiesen, dass in einem der wichtigsten Codices dieser Gruppe, in der Münchener Handschrift Cim. 58, eine Reihe von Scenen des Codex Egberti sich wiederfindet. Der Codex Egberti befand sich aber in Trier. Wo wären, frage ich, die auch sonst in jener Gruppe nachweisbaren starken Reichenauer Einflüsse so begreiflich als an diesem Orte, wo wir für die Beziehungen zur Kunst der Reichenau unwiderlegliche historische Zeugnisse haben?

Und das Gleiche gilt für die oben berührten Beziehungen zu der „Echternacher“ Gruppe, deren Entstehungsort wir, wenn nicht geradezu in Trier selbst, so in dem Trier benachbarten Echternach zu suchen haben werden. Ich kann hier auf diese Frage nicht weiter eingehen; ich hoffe in Kürze weitläufiger auf diese Dinge zurückkommen zu können.

Zu der auf S. 84 ff. von Braun abgedruckten Beschreibung des eben besprochenen Evangeliars der Sainte-Chapelle seien ein paar Zusätze gestattet. Der Schluss der griechischen Umschrift des thronenden Christus lautet: γενεα, nicht τενεα! Die Evangelisten in den vier Ecken des Blattes sind nicht als Brustbilder, sondern in ganzer Figur gegeben; der erste Vers der Beischrift lautet: Quatuor hoec dominum signant animalia Christum und nicht hoc, was gar keinen Sinn gäbe. Die prachtvolle grosse Zierinitiale auf Purpur Bl. 3a ist übersehen. Die Beschreibung der Canonestafeln ist nicht genau. Die Beischrift zu dem Mathäusbilde lautet: Hoc evangelium quod ponitur ordine primum | Hebraico sanctus scribit sermone Matheus, nicht Hebraicos sanctos!! Die Inschriften der auf Bl. 16a stehenden Kaiserköpfe sind mehrfach verlesen. Nicht Otto minor (!) imperator augustus, sondern Otto junior imperator augustus (die Handschrift hat

augusts). Die Inschrift links lautet nicht Henricus, sondern Heinricus. Die Beischrift zu Lucas ist vergessen; bei Johannes steht: et evangelista

S. 87 ist von dem Prümer Troparium die Rede. (Paris, Bibl. nat. lat. 9448.) Dass der Mönch Wickingus der Schreiber der Handschrift gewesen ist, geht m. E. aus dem auf Bl. 48b sich findenden Eintrag nicht mit Bestimmtheit hervor: es steht dort: Wickingi fidelis monachi *impensis atque precatu* scribere coeptum. Der Eintrag ist gleichzeitig und vom selben Schriftcharakter wie das Uebrige, aber von einer blasseren Tinte, als sie sonst im Codex vorkommt.

In der von Braun abgedruckten Beschreibung ist das interessante Bild auf Bl. 4a unerklärt geblieben. Der inmitten einer thurmreichen Stadt vor einem mächtigen Portale thronende König scheint zu den Worten des Textes zu gehören: O bone rex pie juste misericors qui es via et *janua. Portas regni* quaesumus *nobis reseras.* Der darunter sitzende „Schreiber" ist vielmehr ein schreibender König, wohl kein anderer als König David, die Stadt dann Jerusalem. Exulta filia Syon, lauda filia Jerusalem, ecce rex tuus venit sanctus et salvator mundi, sind die Textworte, die unmittelbar über der Illustration stehen. Die Darstellung der Geburt Christi, auf welche jene Worte bereits hinweisen, schliesst sich gleich auf der Rückseite des Blattes an. Auch hier erscheinen, auf der „Predella", wenn ich so sagen darf, zwei schreibende Gestalten, beide mit grossen Schriftrollen, wohl keine „Evangelisten", sondern die Propheten, die das Ereigniss vorausverkündet haben.

Braun glaubt in dem Codex nach Technik und Stil einen deutlichen Einfluss der „Egbert'schen Kunstweise" wahrzunehmen. Ich beobachtete in den Kopftypen eine entschiedene Verwandtschaft mit denen des Echternacher Codex. Im Allgemeinen erscheint die Hs. wohl mehr als Vertreter einer selbständigen localen Schule.

Der in Gotha bewahrte Echternacher Codex entstammt einem Atelier, für dessen Thätigkeit wir zahlreiche weitere Zeugnisse haben. Es würde sich wohl einmal verlohnen, diese sehr wichtige vom Ref. zusammengestellte Handschriftengruppe[9]) in einer Monographie eingehender zu behandeln. Es gehört eine ganze Reihe von Prachtstücken ersten Ranges hierher, z. B. der Codex aureus des Escurials.[10]) Die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde hatte vor einer Reihe von Jahren eine Publication des Echternacher Codex ernsthaft in's Auge gefasst, es sollte eine Art Gegenstück zur „Adahandschrift" werden; leider ist man später davon wieder abgekommen. Braun berührt in seinem III. Capitel die Frage der Herkunft dieser Handschrift. Er entscheidet sich für Trier. Und wenn auch hier wiederum ein Beweis nicht zu liefern ist, so spricht doch aus diesem Urtheil ein gesunder Sinn für das Nächst-

[9]) a. a. O. im Excurs S. 379.

[10]) Samuel Berger möchte diese Handschrift mit meiner „Kölner" Gruppe in Verbindung bringen, was irrig ist. Vergl. Bulletin critique vom 15. December 1892, S. 477. Kraus dachte an einen Zusammenhang mit Reichenauer Werken.

liegende. Auffallend bleibt mir allerdings die grosse technische Verwandschaft, die einzelne spätere, sicher in Echternach selbst entstandene Werke mit dem sog. Echternacher Codex aufweisen. Es liegt da doch die Vermuthung nahe, man habe es hier mit den Erzeugnissen ein und desselben Scriptoriums zu thun, der Echternacher Codex werde also ebenfalls in Echternach selbst entstanden sein. Ich bin jedoch nicht abgeneigt, die Braun'sche Ansicht gelten zu lassen.

In einem Schlusskapitel greift Braun auf die am Eingang gebrachte Studie über den Freiburger Codex zurück. Er behandelt die unter Trierer Einflüssen sich entwickelnde Schule von München-Gladbach; Handschriften wie die in Freiburg haben diese Einflüsse vermittelt.

Möchte Br. seiner Absicht treu bleiben, die Studien über Trierer Buchmalerei fortzusetzen! *Vöge.*

Wilhelm Vöge, Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln. Strassburg, Heitz 1896. 4⁰. S. 38.

Eine Zeichnung in den Uffizien, der Schule Raffael's zugewiesen und als Studie zu einer Auferweckung des Lazarus bezeichnet, wurde von Vöge als Copie nach Donatello erkannt und zwar als ein Stück des Paduanischen Antoniusreliefs mit der Geschichte des Geizhalses. Ein Vergleich der Copie mit dem plastischen Vorbild liess den Werth der Nachzeichnung als einen beträchtlichen erscheinen: ein offenbar sehr gewandter Zeichner hat hier mit wenigen Strichen das Wesentliche der Scene festgehalten und dabei im Sinne der classischen Kunst einzelne Bewegungen umstilisirt, bedeutender sprechende Liniencontraste geschaffen. Es lag nahe, an eine eigenhändige Zeichnung Raffael's zu denken, umsomehr, als einige Figuren des Blattes in die Composition der „Schule von Athen“ übergegangen sind.

Beziehungen zwischen Raffael und Donatello's Paduaner Geschichten waren schon früher beobachtet worden in der Disputa, in der Schule von Athen u. a. O., ohne dass man aber solchen vereinzelten Beobachtungen ernstliche Folge geschenkt hätte. Vöge griff nun die Sache systematisch an und untersuchte Figur um Figur auf ihre mögliche Verwandtschaft. Dass der einmal geweckte Argwohn den Sucher in leidenschaftlicher Verblendung eine Menge Beziehungen finden lässt, wo keine vorhanden sind, ist ein bekanntes Phänomen; man kann Vöge die Anerkennung nicht versagen, dass er sich im Ganzen seine Ruhe bewahrt hat. Der Thatbestand ist nun folgender: Vollkommen sicher ist die Entlehnung der äussersten Gruppe auf der „Schule von Athen“ im Mittelgrund rechts (die Gruppe des sog. ägyptischen Arztes); auf dem gleichen Bild an entsprechender Stelle links ist eine Abhängigkeit ebenfalls zu constatiren. Hinten im „Borgobrand“ unter den kleinen Figuren findet man auch etwas Copirtes und eine Reihe von directen Anlehen zeigt die „Schenkung Roms“. Damit haben die wörtlichen Entlehnungen schon ein Ende und man bemerke wohl: es sind lauter Nebengruppen und bei den zwei letzten Fresken ist

die Autorschaft Raffael's sowieso ausgeschlossen. Allein Vöge geht nun weiter und vergleicht auch — wie früher zum Theil schon R. Vischer — die an den Altar herandrängenden Jünglinge der „Disputa", die Kletterer und die Frauengruppen mit Kindern auf dem „Heliodor", ja die Geometer der „Schule von Athen" und eine der Sibyllen von S. M. della pace als nähere oder fernere Filiationen donatellesker Motive. Selbstverständlich will der Verfasser Raffael nicht in eine schülerhafte Abhängigkeit bringen, er möchte nur den Finger legen auf den bestimmten Ort der Anregung, auf den Keimgedanken, der dann bei Raffael sich ausgewirkt hat. Man mag diesen Beziehungen eine grössere oder geringere Glaubwürdigkeit und Bedeutung beilegen: sicher ist, dass in Raffael's Atelier die Paduaner Reliefs bekannt waren und dass hier etwas studirt werden konnte, was für das Cinquecento von grosser Wichtigkeit war: die Masse in Bewegung, die Behandlung der lärmenden, aufgeregten, drängenden Menge. Ghirlandajo's Fresken in S. M. Novella sehen wirklich altmodisch aus neben diesen Reliefs aus der Mitte des Jahrhunderts. Aber man vergesse nicht, auch Lionardo und Michelangelo haben das Problem der Gruppe aufgenommen und in ihrer Weise gefördert zu Nutz und Frommen der Jungen, die lernen wollten.

Hat nun Raffael die Uffizienzeichnung selber gemacht oder ist nicht vielmehr Penni, der in den späteren Fresken, wie gesagt, Donatello am ergiebigsten ausbeutet, der Lieferant dieser Werkstattvorlagen gewesen? Vöge glaubt die Frage zu Gunsten Raffael's entscheiden zu müssen. Das Resultat der Arbeit hängt von dieser Autorbestimmung nicht ab. Es bleibt Vöge in jedem Fall das Verdienst, die merkwürdige Beziehung zwischen Arbeiten Raffael's und Donatello's in klares Licht gerückt zu haben. Ob es passend war, eine Monographie mit theuern Lichtdrucktafeln als Form der Veröffentlichung zu wählen? Wer sich auf diese Dinge einlässt, der hat doch wohl sein Vergleichsmaterial schon bei sich. *Heinrich Wölfflin.*

Anton Springer. Raffael und Michelangelo. Mit Illustrationen. Dritte Auflage. Leipzig, Seemann 1895. Gr. 8⁰. 2 Bände. XII u. 358 S. X u. 399 S.

Nach 12 Jahren folgt der zweiten Auflage von Springer's Hauptwerk die dritte. Der Verfasser ist unterdessen gestorben. Die Neuausgabe wurde von seinem Sohne, Jaro Springer, besorgt. „In dieser neuen Auflage konnte der Text der vorigen im Wesentlichen unverändert abgedruckt werden. Für die Umarbeitung, die an einzelnen Stellen nothwendig war, gab das hinterlassene Handexemplar sichere Richtungspunkte. Auch die Auswahl dessen, was von der neuesten Forschung aufzunehmen oder abzulehnen sei, glaubt der Herausgeber im Sinne des Verfassers getroffen zu haben. Man mag es dem Sohne zu Gute halten, wenn er die Anschauung des Vaters gegenüber dem vielleicht besseren Rechte der jüngsten Forschung pietätvoll gewahrt hat." Mit diesen Worten der Vorrede ist Alles gesagt, was zur Characterisirung des Werkes gesagt werden muss. Dem Kritiker ist hier keine Aufgabe gestellt, denn es ist unmöglich, mit einem Buche sich auseinanderzusetzen, das mit der wissenschaftlichen Arbeit von

heute keine Fühlung nehmen will*). Man fragt sich nur, warum nicht überhaupt ein blosser Neudruck veranstaltet wurde, etwa wie Brunn's griechische Künster bei seinen Lebzeiten neu herausgegeben wurden. Ein Neudruck würde nicht veraltet wirken, während gerade die stellenweisen Aenderungen ein unbehagliches Gefühl von halber Aufwärmung geben, bei der die Gesammtmasse nicht wieder in Fluss gekommen ist. Wer in den letzten Jahren auf dem Felde der Raffael- und Michelangelo-Forschung mitgearbeitet hat, wird beim besten Willen über diesen Eindruck nicht hinwegkommen.

In den Abbildungen ist Manches verbessert worden. Namentlich sind einige Heliogravüren hinzugekommen. Warum aber bei den Medicäergräbern die willkürliche Schamtuchdraperie der Aurora und des Crepuscolo? Die neue Abbildung des David ist in der Silhuette weniger ausdrucksvoll als die alte. Die Röthelzeichnung aus Oxford mit den zwölf Köpfen ist wieder abgedruckt, obwohl der Herausgeber die Unechtheit zugiebt.

Ich wiederhole: Rücksichten der Pietät bedingen die Form des Buches; es werden aber die Leute nicht fehlen, die dem Herausgeber gerade dafür Dank wissen, denn das Andenken Anton Springer's ist noch eine lebendige Macht. *Heinrich Wölfflin.*

Venetian Art. Thirty-six reproductions of pictures exhibited at the New Gallery 1894—1895. 1 Bd. in 4⁰. London, Blades, East and Blades, 1895.

Ein volles Jahr fast nach der Eröffnung der Venetian Exhibition in der New Gallery erscheint ein stattlicher Band mit 36 Abbildungen von Werken aus Privatbesitz, welche jene Ausstellung einem grössern Kreis zugänglich gemacht hatte. Wer unsern Besitz an Nachbildungen von Kunstwerken der alten Meister in dieser Weise vermehrt, kann von vorn herein auf unsern Dank rechnen; auch wenn im Einzelnen hinterher zu Ausstellungen Veranlassung sich bietet. So wird man ganz allgemein sagen müssen, dass die Reproductionen vielfach an Schärfe nicht den Anforderungen entsprechen, welche man heute zu stellen gewohnt ist; doch mag die ungewöhnlich ungünstige Witterung, welche in den ersten Monaten 1895 in London andauerte, die Schwierigkeiten sehr erhöht haben. Sodann erscheint die Wahl der Bilder, die reproducirt sind, nicht immer glücklich. Z. B. hätten wir auf die zwei Profilköpfe junger Männer (t. II) gern verzichtet (aus der Universitäts-Galerie zu Oxford), welche, dem Gentile Bellini zugeschrieben, nach allgemeinem Urtheil überhaupt nicht der venezianischen Schule angehören.[1]) Noch weniger verdiente eine Copie nach dem grossen

*) Dass in den Anmerkungen hie und da die moderne Litteratur angezogen wurde, ändert den Charakter des Buches natürlich nicht.

[1]) Sie entstammen wahrscheinlich der veronesischen Schule. Auf einem als „Schule von Ferrara“ bezeichneten Bild der Berliner Galerie (No. 1175), das eine Verlobung darstellt, begegnen wir einem ganz ähnlichen Kopf wie der links abgebildete. Die Landschaft des Berliner Bildes erinnert lebhaft an Michele da Verona; wir vermuthen, dass auch dies Bild veronesisch ist.

Veronese der venezianischen Academie, die dem 18. Jahrhundert anzugehören schien, eine Wiedergabe in dieser Sammlung (t. 33).

Ich möchte die Gelegenheit benutzen zu einigen Bemerkungen über die reproducirten Bilder, indem ich besonders auch auf die inzwischen erschienenen Besprechungen der Ausstellung zurückgreife. Es sind dies: Venetian Painting, chiefly before Titian — by B. Berenson, eine eigne Broschüre, welche der Ausstellung gewidmet ist und in dieser Zeitschrift besondere Beachtung gefunden hat durch W. von Seidlitz (Repert. 1895, 3. Heft). Wenige Seiten hat J. P. Richter der Ausstellung in „The Art Journal“ (März 1895), eine ausführliche Besprechung ihr Constance J. Ffoulkes im „Archivio storico dell' arte“ (Fasc. I/II u. IV) gewidmet. Endlich hat Ref. in der Gazette des B.-Arts (Februar, März u. Mai) darüber berichtet.

F. I bringt unter dem Namen Jacopo Bellini — es sind die im Katalog gegebenen Namen, die von den Besitzern herrühren, beibehalten — ein merkwürdiges Werk: ein Dominicaner predigt vor dem Papst und einer grossen Versammlung, unter dem Portal einer Kirche. Die scheinbare Beziehung zu einem Blatt im Londoner Skizzenbuch des Jacopo bot Veranlassung zu dieser Attribution, welche aber durch die auffallend kurzen Proportionen der Figuren schlagend widerlegt wird. Allgemein ist dies Bild der veronesischen Schule zuertheilt worden; in der Kirche, vor welcher die Scene sich abspielt, hat man Sta. Eufemia zu Verona wiedererkennen wollen. Der Verfasser des Ausstellungs-Katalogs vermuthet in dem Dominicaner St. Vincenzo Ferrer und im Archivio stor. dell' arte wurde ausgeführt, dass im Jahre 1414 Papst Johann XXIII. Verona passirte. Ich möchte — nur vermuthungsweise — das Bildchen mit einer Wundergeschichte in Zusammenhang bringen, welche im Jahre 1441 sich in Verona abspielte. Am 24. April nämlich dieses Jahres, als die Banner der Liga zwischen dem Papst, der Republik Venedig, Florenz, Genua u. a. in der Dominicanerkirche S. Giorgio (bei Sta. Anastasia; später hiess die Kirche S. Pietro Martire) geweiht wurden, erschien am Himmel ein strahlend helles Kreuz (nach anderem Bericht drei Kreuze).[2]) Nun sehen wir auf unserm Bild, wie erwähnt, in der That einen Dominicanermönch predigen; zu seiner Linken erscheint, wenig oberhalb von ihm, Christus in der Mandorla. Diese Erscheinung inmitten einer offenbar realen Scene muss doch irgendwie ihre Erklärung finden. Ich kann nicht verschweigen, dass der Papst — damals Eugen IV. — nicht bei diesem Wunder anwesend war (er befand sich in Florenz wegen des Concils); aber er war das vornehmste Mitglied der Liga, und so mochte der Maler seine Gegenwart selbstthätig hinzufügen. Auch die Anwesenheit einiger Männer in orientalischer Tracht (rechts vorn) könnte

[2]) Die Geschichte wird berichtet von Zagata (um 1454). S. dessen Chronica della città di Verona, ed. Biancolini (Verona 1745—1749), t. II. P. I. p. 79. Die Stelle war mir nur im Auszuge zugänglich bei Biancolini, Chiese di Verona t. III p. 137 u. Gius. Venturi, Compendio della storia di Verona (2. Aufl. Verona 1825), t. II p. 84. Das Wunder auch berichtet von M. Sanuto, Vite de'Duchi di Venezia (bei Muratori, Script. t. XXII p. 1101) und in den Annales Brixiani (ib. t. XXI p. 826).

man mit Papst Eugen IV. in Zusammenhang bringen, der die Orientalen mit der römischen Kirche auszusöhnen verstand.[3]) — Wie gesagt gebe ich dies nur hypothetisch als Versuch einer Erklärung des jedenfalls sehr interessanten Bildchens.

Von Mantegna, der wegen seines bedeutenden Einflusses auf Giovanni Bellini einen berechtigten Platz in der Ausstellung fand, bringt t. 3 die ganz meisterhafte Anbetung der Könige (Halbfiguren, Lady Ashburton), die, auf feiner Leinwand gemalt, leider sehr gelitten hat. Dies Bild, ein Hauptwerk der Spätzeit des Meisters, ist als Composition überaus häufig nachgeahmt worden; so besitzt die Berliner Galerie eine Copie danach, mit der Signatur des Francesco da Santa Croce (No. 22). Hingegen vermochte ich nicht in der geleckten „Judith“ (t. 4, Earl of Pembroke) ein Original Mantegna's zu sehen. Von Crivelli findet man die kleine Madonna (Earl of Northbrook), ein wahres Juwel der Feinmalerei, sowie den gewaltigen und schwungvollen St. Georg (Stuart M. Samuel) auf t. 5 und 6 reproducirt, auf t. 7 die schöne „Pietà“ von Giovanni Bellini (L. Mond), welche dem Berliner Bild überaus verwandt ist. Das Archivio stor. hat die sämmtlichen Pietà-Darstellungen Bellini's in dankenswerther Weise zusammen reproducirt (p. 73—75). Hingegen hat die vielgenannte „Beschneidung“ (t. 8, Earl of Carlisle, welcher das Bild inzwischen der National Gallery überwiesen hat) ihren Ruf, das Original der zahlreich vorkommenden Exemplare zu sein, nicht behaupten können. Wir müssen dies vorläufig als verloren betrachten. Weiter erschien als Bellini — ein Name, den der Katalog einige dreissig Male verzeichnete, während drei Bilder ihn mit Recht führten — die schöne Madonna mit Heiligen (t. 9, Mrs. Benson), welche Morelli dem Bissolo zuschrieb (Gal. zu Berlin p. 89). U. E. ist es ein aus Bellini's Atelier hervorgegangenes, mit dem Namen des Meisters echt signirtes Bild, welches von mehreren seiner Schüler gemalt worden ist. Nur so kann man sich die ausgezeichnete Schönheit einzelner Köpfe und die ungewöhnliche Schwäche in der Zeichnung der Hände erklären. Berenson schreibt das Werk dem Basaiti zu (a. a. O. p. 18). Viel besprochen wurde der „Christus an der Martersäule“ (t. 10. Sir Fr. Cook), ausgestellt als Antonello da Messina, eine genaue Wiederholung des unzweifelhaft echten Antonello der venezianischen Acadamie (Crowe und Cavalcaselle, t. VI p. 115 u. 116). Frizzoni hat diese Replik als Werk des Andrea Solario erkannt, welcher am Ende des 15. Jahrhunderts nachweislich sich in Venedig aufhielt und offenbar dort den Einfluss Antonello's erfahren hat.[4]) Dieser Bestimmung haben sich die massgebenden Kenner angeschlossen. T. 11 bringt den emailleartig feinen Kopf eines Knaben (als Antonello; G. Salting), den Berenson dem Alvise Vivarini zuschreibt. Verwandte Portraits bei Sir H. Layard und Sir Ch. Robinson.

[3]) S. Baronius, Annales Eccles. t. 28 (1874) p. 354.

[4]) Dieser Einfluss prägt sich schlagend in dem Portrait eines Venezianers von Solario in der National Gallery (No. 923) aus. Vgl. die Bemerkungen von Frizzoni, Arch. stor. dell' arte IV p. 285.

Hingegen kann ich unmöglich den Maler dieser Werke mit demjenigen, der das Portrait des Sala im Louvre sowie ein männliches Bildniss in Windsor gemalt hat, identificiren (v. Berenson, Lotto p. 111 fl.).

Kein Maler war in der Ausstellung besser in seinen mannigfachen Wandlungen zu studieren als Vincenzo Catena aus Treviso, der Bedeutendste unter den Künstlern zweiten Ranges, die um die Wende des Jahrhunderts in Venedig ihre Ausbildung erhielten. Leider bringt die Publication weder das interessante Uebergangswerk, die „heilige Familie“ (No. 161 des Katalogs; J. P. Heseltine), noch die herrlich schöne „Anbetung der Hirten“, ganz giorgionesk in Farben und Stimmung, das schönste Werk des Meisters nach dem unvergleichlichen Bild in der Mater Domini Kirche zu Venedig (ausgestellt als Bellini No. 251; Earl Brownlow). Dafür findet man auf t. 12 ein signirtes — VIZENZIVS · CHAENA · P · — Jugendbild, noch sehr trocken und farblos, aber doch schon Spuren der künftigen Bedeutung des Malers zeigend. Aus der gleichen Periode stammte eine ähnliche Composition (No. 98; Corporation Gall. Liverpool); ebendahin gehört die „Madonna mit dem Johannesknaben“ der Sammlung Raczynski in der Berliner National-Galerie[5]) (No. 13 als Gio. Bellini [?]). Die grössere Composition der Madonna mit Heiligen der Berliner Galerie (No. 19) schliesst sich zeitlich diesen Werken der ersten Periode Catena's an, ebenso das schöne Bild der „Schlüsselüberreichung“ mit den drei christlichen Tugenden (im Besitz von Dr. J. P. Richter;[6]) eine Replik in der Galerie zu Madrid No. 108). Hingegen vermag ich nicht mit Berenson in der feinen kleinen Madonna (t. 16 als Giorgione; Mrs. Benson) die Hand Catena's zu erkennen; vielmehr gehört das Bildchen einem unbekannten Künstler, der von Catena und Giorgione gleicher Weise beeinflusst worden ist, und welchem wir ausserdem die Anbetung der Könige aus Leigh Court (National Gallery No. 1160) sowie die Anbetung der Hirten bei Mr. W. Beaumont in London[7]) mit Sicherheit zuschreiben dürfen.

T. 13 giebt ein feines Bildchen des Cima (Earl Brownlow), dessen Mittelgruppe dem grossen Altarwerk des Meisters in der Wiener Galerie entlehnt ist, unendlich sauber und glatt durchgeführt, wie die Figuren auf „Mariä Tempelgang“ in Dresden; t. 14 ein ernstes, gross gefasstes Portrait des Basaiti (Mrs. Benson; signirt M · BASA ·); t. 15 eine signirte Madonna von Montagna (Earl Cowper), an deren Stelle wir lieber eins der beiden höchst interessanten Jugendwerke des Meisters, wohl seine frühesten Schöpfungen (No. 72 u. 78; Abb. Arch. stor. p. 249 u. 251) gesehen hätten. Auf t. 17 findet man ein merkwürdiges „Concert“ (Marquess of Lansdowne), palmesk in der Formengebung. Schon die Technik, skizzenhaft und breit,

---

[5]) Nach der Mittelgruppe dieses Bildes ist eine Röthelzeichnung der Albertina gemacht (Br. 124), die ich früher auf Grund der Photographie für ein echtes Blatt des Catena hielt (Gaz. d. B. Arts, a. a. O. p. 260), in Wahrheit ein schwaches spätes Machwerk.

[6]) Es ist seit Kurzem in Privatbesitz in Amerika.

[7]) Cf. Crowe und Cavalcaselle t. VI p. 162—164.

genügt, um den Namen Giorgione's, unter welchem das Bild vielbewundert war, zurückzuweisen. Berenson (l. c. p. 37) schreibt es bestimmt dem Cariani zu, worin ich ihm nicht zu folgen vermag. Hingegen muss Jeder, der die massigen Formen Cariani's kennt, in der „Santa Conversazione“ (t. 25, Mrs. Benson) seine Hand wiedererkennen, wennschon dies Bild zweifellos z. Th. von Palma gemalt ist. Ein charakteristisches Portrait Cariani's ist auf t. 27 (Mr. Salting) wiedergegeben.

Ein andrer s. g. Giorgione, Portrait eines Jünglings, der über einen Todtenschädel in Betrachtung versunken ist — der Katalog hatte einen weiblichen Professor von Bologna daraus gemacht — wurde sofort allgemein als Bernardino Licinio erkannt (t. 18, Lady Ashburton). T. 19 bietet ein Frauenportrait, welches Enea Vico und W. Hollar als Portrait der Vittoria Colonna gestochen haben, dar (Sir Fr. Cook), in dem wir aber doch nur eine Copie nach Sebastiano erblicken können, wenn wir an des Meisters „Fornarina“ oder „Dorothea“ denken.

Von den vielen Tizian's der Ausstellung blieb nach allgemeiner Uebereinstimmung nur die kleine „Madonna“ (No. 244, L. Mond) übrig, trotz aller Unbilden immer noch ein wundervolles, spätes Werk des Meisters — fast wie ein Rembrandt anmuthend. Ebenso haben mit Berenson's Ausnahme alle in dem s. g. Portrait des Giorgio Cornaro (t. 22, Earl of Carlisle) nicht nur ein unzweifelhaftes (es ist auch echt signirt), sondern sogar ein vorzügliches Portrait Tizian's gefunden. Die Person des Dargestellten anlangend, dürfte wohl der Bruder der Exkönigin von Cypern trotz der alten Inschrift auf der Rückseite kaum in Betracht kommen. Mit Recht haben es Crowe und Cavalcaselle um das Jahr 1520 angesetzt; denn es zeigt die gleiche Auffassung und Behandlung wie das Portrait des Alfons von Este in Madrid, welches dieser Zeit entstammt. Giorgio Cornaro war damals ein hoher Sechsziger: wie soll man sich vorstellen, dass ihn Tizian als Mann in der Mitte der Dreissiger gemalt hat? Ich glaube mit Sicherheit hier die Züge des Francesco Maria della Rovere, Herzogs von Urbino, wiederzuerkennen, den der Meister später (1537) in dem berühmten Bild der Uffizien verewigt hat. Tizian hatte ihn sicher bei dem Besuch gesehen, der den Herzog auf zehn Tage nach Venedig führte (1524). Wir wollen nicht verfehlen darauf hinzuweisen, dass Francesco Maria am Tage seines Einzugs in schwarzem Sammt gekleidet war,[8]) wie wir ihn auf unserm Bild sehen. Dass er Tizian aufsuchte oder sonst mit ihm bekannt wurde, lässt sich bei der Stellung, die der Künstler in Venedig einnahm, sowie bei den Beziehungen, die er zum Marchese von Mantua, dem Schwager des Herzogs von Urbino, hatte, voraussetzen. In den Inventaren der Kunstwerke im Herzogspalast von Urbino lässt sich unser Bild allerdings nicht nachweisen.[9])

Noch zwei andere Werke werden uns auf t. 20 u. 21 unter Tizian's

[8]) So berichtet Marin Sanuto, Diarii t. 36 p. 430.

[9]) Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino (London 1851) t. III App. XIV.

Namen vorgeführt. Die schöne „Madonna von der heiligen Dorothea und Hieronymus verehrt“ (Gal. Glasgow) ist, soweit ich sehe, allgemein abgelehnt worden; Berenson hat das Bild dem Polidoro Lanzani zugeschrieben, für den es mir viel zu bedeutend erscheint. Die Landschaft vor allem mit breitem Sonnenstreif beleuchtet, ist grossartig und gehört zu den besten Leistungen venezianischer Kunst. Vorzüglich auch das Christkind, welches so lebhaft vom Schooss der Mutter zum heiligen Hieronymus langt; dieser selbst die beste Figur des Bildes, prächtig in der bräunlichen Färbung des Fleisches, die Stirn mit einem breiten Licht meisterhaft modellirt. Zudem schliesst sich das Bild in der Komposition ganz eng an ein sicheres Jugendwerk Tizian's (die Madonna in Bridgewater House) an; all dies zusammenfassend, möchte ich daran festhalten, dass wir hier ein Originalwerk des Meisters haben. Hingegen ist das „Portrait des Dogen Antonio Grimani“ (t. 21, Madame de Rosenberg) viel zu schwach, um — trotz seiner Herkunft aus dem Pal. Grimani — Tizian selbst zugemuthet werden zu können.[10])

T. 23 u. 24 bringen die vorzüglichen Portraits von Lotto, den „Andrea Odoni“ (von 1527, Hamptoncourt) und die schöne „Lucrezia“ (Capt. Holford), allen Besuchern englischer Galerien wohlbekannt. Die als Bonifazio präsentirte „Santa Conversazione“ (t. 26, Sir W. Farrer) gehört keinem der Künstler dieser Familie an; sie ist im Anschluss an die durch jene Meister besonders beliebt gewordene Darstellung der Madonna im Kreis von Heiligen von einem schwächeren Maler des palmesken Kreises gemalt. T. 28 bringt einen echten, aber unerfreulichen Moretto „Geburt Mariä“ (Capt. Holford), während die feine „Santa Conversazione mit dem Stifter“ des Paris Bordone (Gal. Glasgow t. 29) diesen Künstler in ganz seltner Weise repräsentirt. Der lichte Silberton über den Figuren, der strenge Aufbau der Composition zeigen die guten Eigenschaften des Meisters, der später leider in eine bunte Decorationsmanier verfiel, in besonders günstigem Licht. Moroni, der grosse Meister des Portraits, hätte durch das Bildniss eines jungen Mannes in spanischer Tracht (No. 180, Miss Cohen) in ganz vorzüglicher Weise vertreten sein können; so hat man unter seinem Namen ein Werk der spätern veronesischen Schule publicirt (von Dom. Brusasorci nach Berenson — t. 30, Lord Battersea). Tintoretto ist mit zwei ausgezeichneten Bildern auf t. 31 u. 32 — Adam und Eva (Mr. Crawshay) und Esther vor Ahasver, das eine der beiden berühmten Bilder in Hampton Court — vertreten. Den Beschluss machen zwei Veduten von Venedig; die Piazzetta von Sta. Maria della Salute aus gesehen (Miss Cohen) ist ein feines Werk Guardi's, während die Rialtobrücke kein besonders gutes Bild Canaletto's genannt werden kann (Earl of Carlisle).

So bietet die neue Publication der New Gallery für den, welcher die venezianische Malerei studirt, manch' wichtiges Werk aus den verschiedenen

---

[10]) Von Berenson dem Dom. Caprioli zugeschrieben. S. Gaz. d. B.-Arte 1896 März.

Epochen derselben. Mag man auch das eine und andere Bild, das auf der Ausstellung besondere Beachtung gefunden hatte, hier vermissen, so wird man es freudig begrüssen, dass der Band „Venetian Art“ schliesslich doch zustande gekommen ist. *G. Gronau.*

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen — herausgegeben von **Jos. Schönbrunner** und **Jos. Meder.** Wien, Gerlach & Schenk — Lieferung 1—6.

Die Albertina beginnt ihre Zeichnungen in einem relativ wohlfeilen Abbildungswerk herauszugeben. Die Kunde ist so erfreulich, dass eine Kritik des Gebotenen nur als schwache Nebenstimme der lauten Danksagung vernehmlich wird. Die Zahl der vorliegenden Blätter ist noch klein; einleitende oder erklärende Worte stehen noch aus. Die Lichtdruck-Reproductionen, die auch den farbigen Originalen gerecht zu werden versuchen, stehen zwar nicht auf der Höhe der modernen Technik und bleiben beträchtlich zurück z. B. hinter den wundervollen Nachbildungen von Zeichnungen, die der Bruckmann'sche Verlag herausgegeben hat, erscheinen aber immerhin für die meisten Zwecke durchaus befriedigend.

Falls die bisher veröffentlichten Zeichnungen ein richtiges Bild von den Absichten der Redacteure geben, steht zu befürchten, dass die Interessen der Kunstforschung, die schliesslich allein ein derartiges Unternehmen stützen, etwas vernachlässigt werden. Vielleicht ist ein Mangel an Fühlung mit der Kunstwissenschaft schuld, vielleicht auch das neuerlich heftige, übrigens meist vergebliche Liebeswerben um die Gunst des „grossen Publicums“, welches Werben vermuthlich den wunderlichen und stilwidrigen Umschlag der Publication geschaffen hat. Das Verhältniss: zehn Zeichnungen der französischen Schule (ohne Watteau) zu vier Blättern des italienischen Quattrocento, ist auffällig. Und wem geschieht mit der Nachbildung der drei mittelmässigen Arbeiten Dumoustier's ein Dienst? Die Nachblüthe, die Barockzeit, die niederländischen Manieristen sollten minder leichte Aufnahme finden.

Dürer wird ausgiebig berücksichtigt, die übrigen deutschen Meister scheinen wenigstens nicht vergessen zu werden. Bei der Fülle wichtiger und unzweideutiger Blätter, die den Herausgebern entgegenquillt, wird es nicht schwer sein, der Kritik auszuweichen. Eine so schwache Arbeit wie die Monatsdarstellungen „in der Art des H. S. Beham“ — wohl nur Nachzeichnungen — hätte fortbleiben können.

Doch Urtheile kommen wohl zu früh, Wünsche noch nicht zu spät. Aus dem 15. Jahrhundert sollte alles Erreichbare abgebildet werden, aus dem 16. Jahrhundert alle guten Blätter, während von den Arbeiten der folgenden Zeit nur das Beste zögernd gewählt werden sollte. Leute wie Vaillant, Bloemaert (von ihm sind schon vier Zeichnungen da) und die Franzosen, von Watteau abgesehen, werden durch ein Blatt ausreichend vertreten sein.

Die schwache Seite der Publication droht der Mangel der Albertina an

Schöpfungen des italienischen Quattrocento zu werden. Da die Herausgeber aber — was sehr erfreulich ist — sich nicht auf die Albertina beschränken, so sollte ihr Augenmerk darauf gerichtet sein, gerade hier Ergänzungen aus anderen Sammlungen heranzuziehen. Von solcher Bestrebung ist aber vorderhand nichts zu sehen. Was bisher von draussen hereingebracht wurde, lohnt nicht der Mühe. Schwache fremde Zeichaungen den Albertina-Blättern zur dunklen Folie zu geben, ist doch nicht die Absicht der Herausgeber.

Friedländer.

Studien und Entwürfe älterer Meister im städtischen Museum zu Leipzig. Mit Text von **Julius Vogel.** Karl W. Hiersemann, Leipzig. 1895.

Die vorliegende, vornehm ausgestattete Publication bringt auf 30 Tafeln eine Auswahl von 35 Handzeichnungen älterer Meister aus dem Besitze des städtischen Museums zu Leipzig in ganz vorzüglichen Licht- und Farbendrucken[1]), welche mit staunenswerther Treue die Originale wiedergeben. So sehr es zu loben ist, wenn man bei Reproductionen alle Mittel der modernen Technik anwendet, um eine möglichst genaue Wiedergabe der Originale zu erzielen, so ist es andererseits nicht gerechtfertigt, wenn man — wie es bei der Hiersemann'schen Publication geschehen ist — diese Nachahmung der Originale auch auf Aeusserlichkeiten ausdehnt und die Reproductionen auf starkem Carton mit Passepartout — ganz in der Weise, wie man Originalzeichnungen aufzuheben pflegt — giebt. Reproductionen sollen doch in erster Linie Studienmaterial bleiben und müssen schon deshalb in eine handliche Form gebracht werden. Welche Räumlichkeiten müsste ein Kupferstichcabinet besitzen, wenn alle Reproductionen besserer Art in dieser Ausstattung in den Handel gebracht würden!

Der beigegebene Text von dem Assistenten des Leipziger Museums, Julius Vogel, dem wohl auch die Auswahl der reproducirten Zeichnungen zuzuschreiben ist, bringt in der Einführung interessante Notizen über frühere Leipziger Kunstsammlungen, sowie die Herkunft der reproducirten Kunstwerke, welche hier nicht weiter berührt werden sollen, da sie mehr locales Interesse haben. Nur auf eine darin enthaltene kleine Tabelle sei aufmerksam gemacht, die verräth, was die uns vorliegenden Handzeichnungen vor nicht ganz 100 Jahren ihrem damaligen Besitzer gekostet haben. Die angegebenen Preise betragen meist nur wenige Groschen und müssen, selbst wenn man den damals um das mehrfache höheren Geldwerth in Betracht zieht, dem modernen Sammler einen schmerzlichen Seufzer entlocken! Der Text zu den Tafeln selbst bringt in knapper, sachlicher Weise, in Form eines Kataloges, die nöthigen Erläuterungen und Angaben, so dass, wie es ja bei Publicationen dieser Art auch der Fall sein soll, die Reproductionen die Hauptsache bleiben. Die Publication Vogel's ist schon deshalb dankbar zu begrüssen, weil die Handzeichnungen des Leipziger

---

[1]) Hergestellt von der Firma Sinsel & Co., Leipzig-Plagwitz.

Kupferstichcabinettes, das übrigens erst vor drei Jahren eingerichtet worden ist, mit wenigen Ausnahmen der kunsthistorischen Welt bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben sind. Reproductionen, wie die vorliegenden, welche in mustergiltiger Weise die Originale wiedergeben, regen zum Vergleich an und fördern und erleichtern dadurch das Studium in hohem Masse. Fehlen auch die grossen italienischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, fehlen auch die Altniederländer und vor Allem Dürer gänzlich, so bietet das vorliegende Material doch eine ganze Reihe interessanter und werthvoller Blätter der verschiedensten Meister. Neunzehn Stück, also bei Weitem der grösste Theil, gehören der holländisch-vlämischen Schule an, dreizehn sind deutschen, die übrigen italienischen und französischen Ursprungs.

Den deutschen Meistern sind die ersten Tafeln gewidmet.

Zunächst sehen wir eine interessante Zeichnung des Ritters Georg mit dem Drachen, welche Vogel auf Grund einer in Daniel Burckhardt's Dissertation über Martin Schongauer veröffentlichten Zeichnung — einen nach links sprengenden Reiter darstellend – dem älteren Bruder des grossen Colmarer Meisters, Ludwig Schongauer, zuweist. Da die beiden einfachen Compositionen zu wenig überzeugende Vergleichungspunkte bieten und die Leipziger Zeichnung mir ausserdem die Hand eines bei Weitem gewandteren Zeichners zu verrathen scheint, so kann ich dieser Bestimmung nicht ohne Weiteres beipflichten und würde mich lieber mit der Benennung „Oberdeutscher Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts“ begnügen. Dieselbe Tafel bringt noch zwei datirte und monogrammirte, sorgfältig ausgeführte Zeichnungen Aldegrever's, Vorlagen zu Stichen mit den Thaten des Hercules (Bartsch VIII. 89 u. 90).

Es folgt (Tafel 2) der Entwurf zu einem Stifterbildniss von einem „Süddeutschen Meister um 1500“, wie Vogel schon andeutet, wohl für ein Glasgemälde bestimmt. Herr Dr. M. J. Friedländer wies mich vermuthungsweise auf Baldung als Meister dieses Blattes hin und ich kann ihm, nach genauer Durchsicht der Terey'schen Publication über die Handzeichnungen dieses Meisters, nur beipflichten. Verschiedene stilistische Eigenthümlichkeiten — ich verweise nur auf die Augenstellung der hl. Margarethe — lassen mit ziemlicher Sicherheit auf Baldung schliessen, wozu als äusserer Anhalt das Wappen des Stifters, der Familie von Landsberg angehörig, hinzukommt, für welche Baldung auch anderweitig thätig war. Unter den Coburger Wappenzeichnungen des Hans Baldung befindet sich nämlich auch ein Blatt mit dem Wappen Georg's II. von Landsberg, das in Stiassny's Publication über dieselben unter No. 28 angeführt ist. (Ich verdanke auch diese Mittheilung Herrn Dr. M. J. Friedländer.) Da sich auf der Leipziger Handzeichnung neben dem Stifter der hl. Georg befindet, so gehen wir wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass der Dargestellte dieselbe Persönlichkeit ist, für welche Baldung das Coburger Blatt fertigte. Georg II. von Landsberg ist nach Stiassny 1523 gestorben, es ist also eine zeitliche Grenze noch oben für unser Blatt gegeben. Dass wir es auch bei der Leipziger Zeichnung mit einem Entwurf für ein Glasgemälde zu thun

haben, darauf weisen die Farbenangaben auf den Wappenschildern hin. Interessant ist die in Deckfarben ausgeführte Landschaft mit dem falschen Schongauermonogramm (Tafel 3), welche bereits in den Jahren 1480—1490 entstanden sein muss und wohl fränkischen Ursprungs ist. Man könnte sie mit Recht als Vorläufer für Dürer's prächtige Landschaftsstudien betrachten, jedenfalls ist sie eins der seltenen Beispiele deutscher Landschaftsstudien aus so früher Zeit.

Die nächstfolgenden drei Handzeichnungen sind bereits von anderer Seite publicirt worden und deshalb hier nur kurz zu erwähnen. Es sind: die Federzeichnung des Hans Sebald Beham „Virginia vor Gericht“ (Tafel 4), welche Lücke im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Band VI, bespricht; der Entwurf zu einem Altarflügel mit der Darstellung aller Heiligen (Tafel 5) von der Hand des älteren Holbein, veröffentlicht von His (Hans Holbein des Aelteren Feder- nnd Silberstiftzeichnungen Tafel 3) und — wohl das beste Stück der ganzen Leipziger Sammlung — Hans Holbein des Jüngeren anmuthige Zeichnung der Maria mit dem Kinde (Tafel 6), im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen (Band XII) ebenfalls von His publicirt. Bei der letzten Zeichnung war früher die letzte Ziffer rechts am Rande zum Theil durch den Passepartout verdeckt, wodurch sich His verleiten liess, an Stelle einer Neun die Zahl Fünf zu lesen. Vogel stellt die richtige Datirung 1519 bei dieser Gelegenheit fest. Von den übrigen Handzeichnungen deutscher Meister sind nur die beiden Cranach's (Tafel 7 und 8) noch erwähnenswerth. Die flüchtige, aber geistreiche Federzeichnung mit der Geschichte des kananäischen Weibes ist wohl mit Recht dem älteren Cranach zugeschrieben worden. Nach dem aus den verschlungenen Buchstaben L und C bestehenden Monogramm zu urtheilen, gehört sie der Frühzeit des Meisters an. Das zugehörige Bild soll sich nach Vogel's Gewährsmann, Dr. Flechsig, in der Galerie zu Augsburg befinden, doch habe ich es im Katalog derselben nicht gefunden. Schuchardt erwähnt die Geschichte des kananäischen Weibes überhaupt nicht unter den von Cranach in Gemälden behandelten Stoffen.

Ausserordentlich gut ist die grosse Zeichnung des jüngeren Cranach „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, mit ihrer geschmackvollen Umrahmung und dem Torgauer Schloss im Hintergrunde, das Cranach übrigens auch auf einem Bilde in Madrid, eine Jagd darstellend, als Hintergrund verwendet. Die Umrahmung mit Säulen und mit Guirlanden tragenden Putten, welche für ein Bild etwas seltsam erscheint, weist darauf hin, dass wir es mit dem Entwurf zu einem Glasfenster zu thun haben. Unter der grossen Anzahl von Figuren, welche die Composition umfasst, sind besonders die anmuthig bewegten Frauengestalten, die den Heiland umgeben, rühmend hervorzuheben.

Die drei noch übrigen Handzeichnungen der deutschen Schule stammen aus dem 18. Jahrhundert. Es sind bezeichnete und datirte Landschaften von Kobell, Gessner und Hackert (Tafel 29, 30, 31), welche nur der Vollständigkeit halber hier genannt seien.

Unter den 19 Handzeichnungen der holländisch-vlämischen Schule gehören nur 3 dem 16. Jahrhundert an. Die früheste ist „Die Erblindung des Vater Tobias“ (Tafel 10), das erste Blatt einer Folge von 8 Handzeichnungen mit der Geschichte des Tobias im Besitze des Leipziger Museums.

Vogel theilt die Zeichnung einem niederländischen Meister der Mitte des 16. Jahrhunderts zu, womit man sich begnügen muss. Trotz einiger Anklänge an Bernard van Orley scheint mir das Blatt doch zu schwach für diesen Meister zu sein.

Tafel 11 bringt eine hübsche characteristische Zeichnung des Sammetbreughel, Tafel 14 eine bezeichnete und datirte Federzeichnung des Hans Bol vom Jahre 1568. Es ist eine Landschaft mit biblischer Staffage, wahrscheinlich zu einer grösseren Folge ähnlicher Darstellungen gehörig, von der das Leipziger Museum noch zwei Blatt besitzt.

Die übrigen, sämmtlich dem 17. Jahrhundert angehörenden Zeichnungen der holländisch-vlämischen Schule sind zum grössten Theil datirt und echt bezeichnet und bieten deshalb wenig Anlass zu weiteren Erörterungen.

Tafel 12 enthält ein kleines Männerportrait Slingeland's, sowie eine Kreidezeichnung des Jan Both, Tafel 13 eine grosse, aber etwas dunkle Kreidezeichnung van Goijen's vom Jahre 1651, Tafel 15 eine italienische Landschaft des Roeland Roghman. Es folgen dann zwei kleinere Landschaften auf einer Tafel (16). Die obere ist eine braun getuschte echte Federzeichnung des Philips Koninck, die untere, von der Hand des Lucas van Uden, ein sehr characteristisches Beispiel seiner Kunst. Nur eine Copie ist das Rembrandt zugeschriebene Blatt „Jesus unter den Schriftgelehrten“ (Tafel 17). Das Original befindet sich in der Sammlung des Malers Léon Bonnat in Paris und stammt aus der Sammlung W. Ottley. Es ist von Lippmann in seinen Handzeichnungen Rembrandt's unter No. 182 reproducirt. Dass die Pariser Zeichnung das Original ist und nicht die Leipziger geht schon daraus hervor, dass auf der ersteren, wie noch deutlich sichtbar ist, Rembrandt eine Aenderung in der Composition angebracht hat. Er hatte ursprünglich den Knaben näher an den Hohepriester herangerückt. Die Reste der Gestalt sind auf dem Blatte noch deutlich sichtbar, während sie auf der Leipziger Zeichnung fehlen und der Copist, der sich nicht recht zu helfen wusste, an dieser Stelle nur einige unverständliche und sinnlose Krakeleien angebracht hat. Bei näherem Vergleich der beiden Blätter werden übrigens die Schwächen der Leipziger Zeichnung, welche an vielen Stellen die ängstliche Hand des Copisten verräth, offenbar. Rembrandt scheint die Zeichnung nicht weiter benutzt zu haben, wenigstens ist mir eine weitere Ausführung des skizzenhaften Entwurfes nicht bekannt. Er war auch, in der vorliegenden Fassung wenigstens, nicht gut zu gebrauchen, denn da er dem Christusknaben augenscheinlich erst, nachdem die Zeichnung weit vorgeschritten war, seinen neuen Platz anwies, so sieht die Mehrzahl der anwesenden Personen auf die Stelle, wo er zuerst sass, und nicht auf den Knaben selbst. Auf der Leipziger Zeichnung ist dieses Hinstarren auf einen

leeren Fleck ganz unverständlich, auf der Pariser, wo hier die Reste der ursprünglichen Gestalt noch sichtbar sind, leicht erklärlich.

Angeblich von Jan Lievens ist die vorzügliche Kreidezeichnung mit dem Portrait eines Mannes von ausgesprochen jüdischem Typus (Tafel 18), 1653 datirt. Ich wüsste in der That eine bessere Zuschreibung auch nicht zu nennen. Bezeichnet und 1647 datirt ist das Blatt mit der Findung des Moses (Tafel 19) von der Hand des Jan Gerritsz van Bronchorst, welches Bode in seinen Studien zur Geschichte der holländischen Malerei S. 329 bereits erwähnt hat.

Es folgen dann eine Röthelzeichnung des Jan van der Heijden (Tafel 20), eine sehr feine, reizvolle Dünenlandschaft mit reicher Staffage (Tafel 21), dem Simon de Vlieger zugeschrieben, sowie die hervorragend gute, ausserordentlich lebendige Figur einer sitzenden robusten jungen Frau von Cornelis Saftleven, bezeichnet und 1645 datirt (Tafel 22). Tafel 23 bringt eine italienische Landschaft von Berchem's Hand. Zweifelhaft ist mir die Zeichnung „Bauern bei der Mahlzeit“ (Tafel 24), welche Adriaen van Ostade zugeschrieben ist. Sie ist allerdings sehr flüchtig ausgeführt, bietet aber bei wenig Gutem so viel Rohes und Stümperhaftes, dass ich sie gern vermisst hätte. Ein Vergleich mit der unmittelbar darauf (Tafel 25) folgenden vorzüglichen echten Zeichnung dieses Meisters, das Innere einer Bauernhütte darstellend, lässt den Unterschied nur um so schärfer hervortreten. Das letzte der holländischen Schule angehörende Blatt ist J. Berckheijde's aquarellirte Ansicht des Marktes von Cleve (Tafel 26), als solcher durch eine nicht mit reproducirte Unterschrift vom Jahre 1650 bezeichnet.

Die einzige italienische Zeichnung (Tafel 9), eine Landschaft mit einem rechts vorn an einem Felsen sitzenden schlafenden Mann, hat Vogel auf Grund von Morelli's und Zimmermann's Untersuchungen über diesen Meister dem Domenico Campagnola zugeschrieben. Ich kann mich mit dieser Bestimmung nicht einverstanden erklären, da die Zeichnung, schon nach der Tracht des rechts sitzenden Mannes zu urtheilen, ganz unzweifelhaft erst dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Die links unten stehende alte, aber falsche Bezeichnung — sie ist mit Tinte nachgezogen, aber schon deswegen nicht als ursprünglich anzusehen, da sie die französische Namensform Carache aufweist — dürfte, meiner Meinung nach, schon das Richtige treffen. Die Zeichnung gehört der Schule des Caracci, vielleicht sogar dem Annibale Caracci selbst an.

Tafel 27 und 28 bringen die Repräsentanten der französischen Schule, eine römische Landschaft von Claude Lorrain, sowie ein prächtiges Blatt mit der Ausgiessung des Heiligen Geistes von Charles Le Brun.

U. Thieme.

Graphische Kunst.

Die Zürcher Druckerzeichen bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Ein bibliographischer und bildlicher Nachtrag zu C. Rudolphi's und Salomon Vögelin's Arbeiten über Zürcher Druckwerke. Zusammengestellt von **Paul Heitz,** herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich. Verlag von Fäsi & Baer vormals S. Höhr. 1895.

Mit der Erfindung der Buchdruckerkunst erwachte ein neues geistiges Leben. Diese Kunst, welche mit Recht „als das erste und vorzüglichste Hilfsmittel zur Verbreitung der Gelehrsamkeit" bezeichnet wurde, begann bald auch über Deutschlands Gauen hinaus ihren Siegeslauf. Im Schweizer Nachbarlande war es vor Allem das kunstliebende Basel, das sich ihrer bereits zu Beginn der siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts bemächtigte und wo sie binnen wenigen Decennien zu ungeahnter Höhe emporstieg. In der Schwesterstadt Zürich hielt die Buchdruckerkunst verhältnissmässig spät ihren Einzug. Den Anfang macht Hans Rügger, welcher das „Ausschreiben zu dem grossen Freischiessen von 1504 druckte und wahrscheinlich die künstlerisch werthlosen Holzschnitte dazu schneiden liess". Sodann begegnet man im Jahre 1508 einem Drucker Namens Hans am Wasen, der sich desselben kleinen Signets wie Rügger bediente. Aber es verstrichen einige Jahre, bis dass sich in Zürich derjenige Mann sesshaft machte, welcher durch die hervorragendsten Reformatoren, wie Zwingli, Bullinger und andere begünstigt, deren zahlreiche Schriften druckte und unter den Zürcher Druckern den ersten Platz einnimmt: Christoph Froschauer, gebürtig aus Neuburg bei Oetting in Bayern, seit 1519 Bürger der Stadt Zürich. Hatte bereits Leonhard Usteri in dem 1813 erschienenen „Neujahrsstück" der Gesellschaft auf der Chorherrenstube der „lernbegierigen Zürcherschen Jugend" das Leben und die Verdienste dieses ausgezeichneten Mannes geschildert, so sollte 1840 bei der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst seiner von Neuem in ehrender Weise gedacht werden. Nicht nur das deutsche Vaterland, sondern auch das Ausland, Allen mit gutem Beispiel voran einige Schweizerstädte, veröffentlichten bei dieser Jubelfeier Festschriften. Zürich blieb hinter den anderen keineswegs zurück; denn unter den fünf daselbst erschienenen Schriften findet sich eine treffliche Arbeit aus der Feder des Kirchenraths Dr. S. Vögelin: „Christoph Froschauer, erster berühmter Buchdrucker in Zürich, nach seinem Leben und Wirken, nebst Aufsätzen und Briefen von ihm und an ihn". Wenige Monate darauf brachte das für 1841 von der Stadtbibliothek-Gesellschaft herausgegebene Neujahrsblatt in Zürich eine kleine Arbeit, welche als Ergänzung zu der Vögelin's aufgefasst werden kann. Gestützt auf all' diese Veröffentlichungen, ferner auf Panzer's und Weller's unentbehrliche Schriften, vor Allem aber auf den so seltenen Froschauer'schen Originalkatalog: „Catalogus librorum quos Ch. Froschouerus Tiguri suis typis excudit", sowie auf einen anderen aus dem Jahre 1562, veröffentlichte 1869 E. Camillo Rudolphi ein Verzeichniss aus der

Officin der Buchdrucker-Familie Froschauer in Zürich hervorgegangener Druckwerke, wobei er nicht weniger als 865 Drucke aufzählt, wovon 47 ohne Datum, die übrigen in den Jahren 1521 bis 1595 entstanden sind.

Als einen bibliographischen und bildlichen Nachtrag zu den genannten Werken Vögelin's und Rudolphi's begrüssen wir die Publication von Paul Heitz. Ihm und in gleichem Maasse dem rührigen derzeitigen Bibliothekar der Stadt Zürich, Dr. H. Escher, sind wir zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Letzterer, der Hüter jener so werthvollen, in den malerischen Räumlichkeiten der im spätgothischen Style erbauten Wasserkirche aufgestellten Bibliothek, hat, wie Heitz in seiner Vorrede angiebt, durch eine Reihe wichtiger Verbesserungen den Text brauchbarer gemacht und bewirkt, dass die Veröffentlichung mit Hilfe der Stiftung Schnyder von Wartensee gemacht werden konnte. In gelungenen zinkotypischen Reproductionen bringt die Publication zum ersten Male sämmtliche Signete, deren sich die Zürcher Drucker — Hans Rügger, Hans am Wasen, die Froschauer, Johannes Wolf, Hans Hager, Augustin Fries und Rud. Weyssenbach — bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts bedienten. Hierbei fällt der Löwenantheil, nicht nur numerisch, sondern auch künstlerisch, der Froschauer'schen Officin zu, in deren sämmtlichen Druckerzeichen den Hauptbestandtheil ein Frosch bildet. Christoph Froschauer erwarb sich 1551 von der Spitalverwaltung einen Häusercomplex, welcher von da ab den jetzt noch bestehenden Namen „zur Froschau“ trägt. In der Mitte desselben befand sich bis ca. 1860 eine von Heitz auf Seite 23 abgebildete Brunnensäule, welche auf der Spitze einen Frosch zeigt, auf dem ein nackter Knabe mit Federhut reitet und mit der Rechten Früchte hält, „nach denen der Frosch den Kopf ausstreckt“. Der Vollständigkeit wegen wäre noch zu erwähnen, dass sich der Frosch auch auf einer für Christoph Froschauer gearbeiteten, im Besitze von Prof. Rahn befindlichen, farbenreichen Cabinetscheibe findet, welche gegenwärtig in der Sammlung der antiquarischen Gesellschaft im Helmhaus zu Zürich ausgestellt ist und später ins Landesmuseum übergeführt werden soll.

Freiburg i. Br. *G. v. Térey.*

Kunsthandwerk.

Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. Von **Alois Riegl.** J. Siemens. 1895. Fol. S. 33.

Das neueste mit zwei vortrefflichen Farbentafeln und 16 Textbildern ausgestattete Teppichwerk enthält vier selbständige Abtheilungen. Die erste ist einem anatolischen Gebetteppich gewidmet, der auf Grund einer armenischen Inschrift dem Jahre 1202 zugeschrieben wird. Die zweite bringt die Abbildung eines auf einer sassanidischen Silberschale (Besitzer Graf G. Stroganoff in Rom) dargestellten Teppichs mit Rankenmuster und daran anschliessend eine neue Begründung der von Riegl bereits wieder-

holt veröffentlichten Ansicht, dass der orientalische Knüpfteppich erst durch centralasiatische Nomaden, die Parther, nach Vorderasien gebracht worden ist. Diese sehr ansprechende Anschauung stützt sich im Wesentlichen darauf, dass nach Ausweis der Denkmäler — namentlich der assyrischen — die älteren Culturvölker Vorderasiens sich wirklicher Standmöbel bedient haben, also des Knüpfteppichs nicht bedurften, der den Orientalen der muslimischen Zeit jegliches Standmöbel, Stuhl, Tisch und Bett ersetzt hat. Bei den Nomaden ergiebt sich der Teppich als Universalmöbel aus den natürlichen Bedingungen der Lebensweise. Nun zeigen die Stroganoffschale und andere sassanidische Denkmäler zuerst den Teppich in seiner typischen Verwendung als Sitzmöbel; dieser Periode ging aber der Einfall der Parther und die Arsacidenherrschaft voraus. Es ergiebt sich also mit Nothwendigkeit der Schluss, dass der Teppich mit den Parthern in seine heutige Heimath gelangt ist. Zu beachten ist allerdings, dass grade die Stroganoffschale nicht so beweiskräftig ist, als sie auf den ersten Blick erscheint; denn die Pfosten hinter dem sitzenden König, sowie die hängende Endigung vorne am Teppich, vielleicht auch die zwei Löwen, lassen sich doch nur als Stützen eines Thronsitzes erklären, welcher mit dem Teppich bedeckt ist. In dem dritten Kapitel sucht Riegl einige Motive der sassanidischen Kunst mit Erfolg noch in spätpersischen Teppichen nachzuweisen; im vierten veröffentlicht er zwei Reste mittelalterlicher Knüpfteppiche europäischer Arbeit, die sich in Wiener Privatbesitz befinden.

So wichtig auch die Ergebnisse der drei letzten Theile sind, so wird doch der Teppich von 1202 zweifellos das grösste Interesse beanspruchen. Der Teppich ist vor anderen seines Gleichen durch eine Inschrift in armenischer Sprache und Schrift ausgezeichnet, die in der oberen Hälfte zwischen Borte und Innenfeld entlang läuft. Ihre Bedeutung ist nicht völlig klar gestellt; der Besitzer des Teppichs, ein armenischer Priester Dr. Kalemkiar in Wien, stellt daher zwei verschiedene Lesarten zur Auswahl, ohne sich selbst für eine davon zu entscheiden. Die Erklärung der zweifelhaften Stellen ist übrigens von geringer Bedeutung; denn das, worauf es in erster Linie ankommt, die Datirung auf das Jahr 651 armenischer Aera, d. i. 1202—1203 n. Chr., wird als „jedem Zweifel entrückt“ hingestellt. Die Erfahrung, die man mit dem bekannten Susandschirdteppich gemacht hat, in dessen Blüthenmustern ein so anerkannter Arabist wie Karabacek eine genaue Datirung des 14. Jahrhunderts mit Sicherheit lesen zu können glaubte, während der Teppich sich schliesslich als eine Arbeit des 19. Jahrhunderts erwies (vergl. Katalog der Wiener Teppich-Ausstellung No. 331 u. 332), berechtigt doch auch in diesem Falle zu einiger Vorsicht. Die Kritik der Lesart bleibt ja den Orientalisten vorbehalten; aber man darf sich die Fragen stellen: Steht das Muster dieses Teppichs in seiner Gesammtheit und seinen Einzelheiten mit der muslimischen Ornamentik der Zeit um 1200 in Uebereinstimmung? Zeigt der Teppich irgend welche Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Teppichen, die durch italienische Bilder des 13. und 14. Jahrhunderts (vergl. Bode im Textband des Wiener

Teppichwerkes S. 106—111) bekannt sind oder hebt er sich durch seine Eigenart als völliges Unicum heraus? Diese Fragen müssen leider rundweg verneint werden. Riegl selbst, der der Auflösung der Inschrift volles Vertrauen entgegenbringt, muss zugeben, dass jeder Beschauer zunächst den Teppich für einen der sogenannten anatolischen Gebetteppiche halten wird, wie sie noch zu Hunderten erhalten sind. Sie stammen, was wohl von keiner Seite bestritten wird, aus dem 17. bis 19. Jahrhundert. Das beste Exemplar der Gattung, abgeb. in Lessing's Vorbilderheften aus dem Kgl. K.-G.-Museum, XIII Tafel 8 u. 9, reicht wohl noch in das 16. Jahrhundert zurück. Seine Borte mit Rosetten, Palmetten, Hyacinthen, Nelken und Tulpen, also den bekannten Elementen der osmanischen Ornamentik auf den Fayencen des 16. und 17. Jahrhunderts, ist in der Zeichnung bis in die kleinsten Einzelheiten absolut identisch mit derjenigen des berühmten Hauptstückes der türkischen Kunstteppiche im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien (abgeb. im Wiener Teppichwerk Tafel XIV). Dieser wieder wird auf die Zeit um 1600 datirt durch die enge Verwandtschaft des Innenfeldmusters mit zahlreichen Fliesenfeldern in Constantinopel und Kleinasien aus dem späteren 16. und dem 17. Jahrhundert. Es genügt ein Vergleich des Wiener Teppichs mit einem Fliesentableau aus der 1609—1614 erbauten Moschee Achmedieh im K.-G.-Museum zu Berlin (abgeb. im Majolika-Handbuch des K.-G.-Museums Seite 39). Aus älterer Zeit sind Gebetteppiche, d. h. Teppiche von mässiger Grösse, deren Innenfeld oben mit drei- oder einfachen Spitzbogen abschliesst, nicht nachzuweisen. Aus diesen türkischen Kunstteppichen kleinasiatischer Herkunft des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich die anatolischen Gebetteppiche bei allmählicher Verschlechterung der Ornamente entwickelt; die für die Blüthezeit — wie für die ganze osmanische Kunst seit dem späteren 16. Jahrhundert — kennzeichnenden Elemente der Muster aber, namentlich die Hyacinthen und Tulpen, werden in entstellter, doch noch leicht erkennbarer Form bis weit ins 18. Jahrhundert beibehalten. Beweis dafür ist unter Anderen der im Wiener Teppichwerk Tafel LX abgebildete, sicherlich schon dem 18. Jahrhundert angehörende Gebetteppich. Seine Borte ist genau nach dem gleichen System angeordnet wie die der oben genannten beiden Luxusteppiche des Berliner K.-G.-Museums und des Wiener Hofes. Die Tulpen, Nelken, Hyacinthen, Palmetten, Rosetten und Blätter wiederholen sich in gleicher Zusammenstellung; sogar die Innenzeichnung der grossen Rosette ist noch durchaus identisch. Nur ist alles in der späten Ausführung verschlechtert. Auch der Teppich von 1202 ist ein deutliches und typisches Beispiel dieser Abstammung.

Riegl sucht sich dem Eindruck der Zugehörigkeit seines Teppichs zur sogenannten anatolischen Gattung dadurch zu entziehen, dass er die Elemente des Musters einzeln vornimmt und sich bemüht, alterthümlichen Character und einige Abweichungen von den Analogien bei anderen Exemplaren gleicher Art an ihnen zu entdecken. So grosse und der vollsten Anerkennung würdige Resultate er mit seiner methodischen Analyse

orientalischer Ornamentik in den „Stilfragen“ erzielt hat, so wenig ist er hier vom Glück begleitet gewesen, wo er Unmögliches versucht hat. Es giebt eben zu viel türkische Teppiche aus den drei letzten Jahrhunderten, als dass sich nicht alle Motive dieses Teppichs an anderen neuzeitlichen Exemplaren nachweisen liessen. Allerdings ist das Abbildungsmaterial der von Riegl benützten Teppichwerke gerade für diese späten und relativ minderwerthigen Waaren naturgemäss wenig ausgiebig. Es empfiehlt sich daher zum Vergleiche in diesem Falle auch Originalteppiche heranzuziehen.

Riegl findet die Architecturformen des Innenfeldes „strenger und daher alterthümlicher“ als bei den bekannten Gebetteppichen. Schon das ist anfechtbar: Die äusseren Seiten der dreifachen Bogenöffnung werden hier nicht von Halbsäulen oder Einzelsäulchen getragen, wie es sonst bei besseren Gebetteppichen von diesem Typus der Fall ist (vergl. Wiener Teppichwerk Tafel VIII), sondern sie werden von der Borte abgeschnitten: zweifellos keine streng architectonische Bildung, sondern eine nachlässige Vereinfachung des architectonischen Aufbaues. Ebenso wenig erweisen sich als streng architectonisch die formlosen Säulenbasen mit frei herausragenden Zacken; der Teppich der Wiener Publication VIII, 12 und der Berliner (Lessing, Vorbilderhefte XIII, 9) zeigen zur Genüge, wie eine wirklich architectonische Basis an dieser Stelle aussieht. Noch schlimmer ist, dass die Doppelsäulchen, die sonst regelmässig für jeden Schaft eine eigene Basis haben, hier in ihrem unteren Theil zusammenlaufen und mit einem dünnen Hals auf der gemeinsamen Basis aufsitzen. Eine willkürlichere decorative Umbildung von Bauformen ist kaum denkbar. Für die geradlinig stilisirten Palmetten, Lanzettblätter und knospenartigen Motive des Bogenfeldes über den Bogen sucht Riegl vergeblich eine Analogie bei den bisher publicirten Gebetteppichen. Sie ist leicht zu finden bei der den anatolischen Gebetteppichen zeitlich und örtlich nahestehenden Gattung türkischer Teppiche, die Bode in seinen Studien über altpersische Knüpfteppiche (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch d. K. Kunstsammlungen 1892, Seite 19, Abbildung 5) in Ermangelung eines besseren Namens als Vasenteppiche bezeichnet. Zahlreiche dieser überaus häufigen Teppiche zeigen nicht nur die gleiche geradlinige Bildung des persischen Rankenwerkes, sondern auch — namentlich jüngere Exemplare — dieselbe symmetrische, aber zusammenhanglose Vertheilung der einzelnen Motive über die Fläche wie der Teppich von 1202. Die Vasenteppiche werden durch ihre Wiedergabe auf holländischen Bildern auf die Zeit vom Anfang des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts datirt.

Die Innenborte des Teppichs von 1202 enthält eine reciproke Doppelreihe sogenannter saracenischer Dreiblätter oder türkischer Palmetten. Dieses Muster kann allerdings als ein dem Formenkreis der Arabeske angehöriges mittelalterlichen Ursprungs sein. Nachgewiesen aber ist es vor dem 15. Jahrhundert noch nicht und jedenfalls ist die Zeit seiner häufigsten Verwendung — in der osmanischen Fliesenmalerei — das späte

16. und das 17. Jahrhundert. Als Teppichbordüre findet es sich in der gleichen Form wie hier besonders oft bei den seidenen sogenannten Polenteppichen, deren Zuweisung an Persien oder an die Türkei noch immer etwas fraglich ist, über deren Entstehungszeit um 1600 aber wohl keine Zweifel mehr bestehen. Die Unhaltbarkeit der Datirung von 1202 wird am schärfsten erwiesen durch die Aussenborte. Das Muster besteht aus grossen achtblätterigen Rosetten, von welchen Hyacinthenzweige und dreiblätterige Blüthen herauswachsen. Dass die Hyacinthen, die Riegl als Fächerzweige bezeichnet, wirklich und unverkennbar die typischen Hyacinthen der osmanischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts sind, wird kein unbefangener Beschauer verkennen; man braucht sie nur mit dem schon citirten Berliner Gebetteppich bei Lessing oder mit einem Fliesenfeld aus dem Bagdadkiosk im Alten Serail (Berliner K.-G.-Museum Wand 177) zu vergleichen. Die Hyacinthen sind wie die Tulpen der mittelalterlichen islamitischen Ornamentik absolut unbekannt: in den persischen Fayencen vom 13. Jahrhundert herauf, in den mittelalterlichen Seidenstoffen und Metallarbeiten, in den Fliesen von Brussa aus dem 15. Jahrhundert ist nirgends die leiseste Spur davon zu entdecken. Sie tauchen zuerst auf mit den osmanischen Halbfayencen unter Suleiman dem Grossen um die Mitte des 16. Jahrhunderts und nehmen von da an in der türkischen Keramik, Teppichknüpferei und Seidenweberei den breitesten Raum ein. Um dieselbe Zeit finden sie in die italienische Weberei Aufnahme. (Vergl. Majolikahandbuch des Berliner K.-G.-Museums Seite 37 u. 50.) Die achtblätterige Rosette, die schon durch den Mangel an Innenzeichnung als Verflachung einer älteren Form deutlich gekennzeichnet wird, ist nachzuweisen in derselben eigenartigen Bildung ebensowohl an Gebetteppichen wie an Vasenteppichen. Das Kölner Kunstgewerbe-Museum besitzt einen sehr späten Gebetteppich — ohne Säulen mit frei hängendem Dreibogen — dessen Borte mit derjenigen von 1202 auf's Engste verwandt ist: sie enthält die achtblätterigen Rosetten von derselben breitgezogenen Form mit denselben Blattenden und ohne Innenzeichnung ausser dem Herzfeld und davon ausgehend ebenfalls die dreiblätterigen Blüthen, in welchen Riegl wohl mit Recht Ueberreste der Nelken erkennt. Nur sind an Stelle der Hyacinthen hier stark degenerirte Tulpen getreten. Auch die Füllung des Feldes über den Bogen entspricht hier dem Riegl'schen Teppich. Die nelkenartigen Blüthen, für welche Riegl engere Parallelen nicht finden konnte, kommen übrigens ausser an anatolischen Gebetteppichen auch bei den Vasenteppichen, wenn auch seltener, vor. Aus welcher Urform die S-förmigen Linien der schmalen Bortensäume am Teppich von 1202 — um kein Motiv unerwähnt zu lassen — entstanden sind, das zeigt ein Blick auf die entsprechenden Säume des mehrfach genannten Berliner Gebetteppichs und des verwandten Luxusteppichs im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien. Schliesslich findet sich eine in der Gesammtcomposition wie in allen Einzelheiten durchaus getreue Wiederholung der ganzen Borte von 1202 an einem späten anatolischen Teppich mit stark degenerirtem



Innenfeld im Besitz von Dr. F. Sarre in Berlin. Nur ist hier die innere reciproke Dreiblattreihe nochmals als Aussenborte wiederholt und ausserdem die Gradlinigkeit der Stilisirung, die Riegl als Zeichen höheren Alters betrachtet, noch weiter entwickelt. Wir kommen also zu dem Resultat: Jedes Motiv des Teppichs von 1202 ist an türkischen Teppichen des 17. und 18. Jahrhunderts nachzuweisen, speciell an den anatolischen Gebetteppichen und den gleichzeitigen Vasenteppichen. Er zeigt keinerlei Verwandtschaft mit den dem 13. Jahrhundert nahestehenden Thierteppichen, die Bode veröffentlicht hat; einzelne Motive, wie die Hyacinthen, sind dem Mittelalter noch völlig unbekannt. Der Teppich bleibt also nach der Analyse seiner Einzelelemente was er auf den ersten Blick erscheint, ein anatolischer Gebetteppich. Will man ihn innerhalb dieser Gattung datiren, so sprechen die Innenborte und die deutliche Zeichnung der Hyacinthen einerseits, andererseits die starken Analogien mit den Vasenteppichen mehr für das 17. als für das 18. Jahrhundert. Ob die Lesung der Datirung unrichtig ist, oder ob der Teppichknüpfer, der wohl schwerlich ein schriftkundiger Mann gewesen, einen Strich zu viel oder zu wenig angebracht hat, bleibt eine offene Frage. Zur Geschichte der orientalischen Teppiche bringt die armenische Inschrift nur das neue Resultat, dass die Gebetteppiche und Vasenteppiche, sowie ihre Vorfahren, die türkischen Kunstteppiche, dem Kaukasus näher gerückt werden und dass in einem Einzelfall ein Teppich mit dem typischen Muster des Gebetteppichs für den Gebrauch einer christlichen Kirche angefertigt worden ist. *O. v. Falke.*

Topographie.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 16. Heft. Amtshauptmannschaft Leipzig (Leipzig Land), 17. Heft, Stadt Leipzig (I. Theil), bearbeitet von **Cornelius Gurlitt.** Dresden, in Commission bei C. C. Meinhold & Söhne, 1894, 1895.

Nachdem die bisherigen, von dem zu früh verstorbenen Steche bearbeiteten Hefte die am Abhang des Erzgebirges gelegenen Amtshauptmannschaften behandelt haben, wendet sich die von Gurlitt aufgenommene Beschreibung dem flachen Lande zu, mit seinen grossen Städten, zunächst Leipzig, dem dann Dresden zu folgen haben wird.

Von den Altären der zu Leipzig Land gehörenden Kirchen sind mehrere in das Museum des Kgl. S. Alterthumsvereins zu Dresden gelangt, so der aus Gundorf, dessen dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörende Malereien auf den Einfluss der böhmischen Malerschule zu deuten scheinen; der anmuthige Schnitzaltar aus Knauthain, vom Anfang des 16. Jahrhunderts, und die fünf grossen Figuren, darunter die beiden gewappneten Erzengel, aus Lindenthal. Eine Madonna aus Eythra, Anfang des 16. Jahrhunderts, ist im Museum des Vereins für die Geschichte Leipzig's zu suchen.

Ebendaselbst aus Taucha das schöne, in seiner vollen Bemalung erhaltene, vom Ende des 15. Jahrhunderts stammende Schnitzwerk der Beweinung Christi, das sich ursprünglich in der Leipziger Johanneskirche befand. Noch an Ort und Stelle der Schnitzaltar in Podelwitz, der gemalte Altar in Stötteritz, von ca. 1500, „von einem in Leipzig mehrfach erscheinenden, mit der niederländischen Schule vertrauten Meister“ (eine photographische Nachbildung konnte leider nicht geboten werden) und in der Kirche von Gautzsch eine meisterhafte Marmorbüste des Grafen Ernst Christoph von Manteuffel, die grosse Verwandtschaft mit Schlüter's Kunst zeigt.

In dem bisher erschienenen ersten Heft von Leipzig Stadt werden zunächst die Kirchen abgehandelt: die Vorstadtkirchen zu Connewitz, Eutritzsch, Gohlis, Kleinzschocher, Lindenau, Lössnig und Reudnitz schliessen sich den im 16. Heft behandelten an. Die drei aus Eutritzsch stammenden Schnitzaltäre, deren einer noch der Zeit um 1400 angehört, sind jetzt im Museum des Alterthumsvereins in Dresden zu suchen (Abb. Tafel XXVI—XXVIII). Von den Leipziger Kirchen ist die Nicolaikirche, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts umgebaut worden war und jetzt in Folge der in den Jahren 1784—1794 durch Dauthe vorgenommenen Neudekorirung den ausgesprochenen Charakter eines vornehmen Louis XVI. Stils trägt, besonders reich an alten Gemälden gewesen; zwei Kreuzigungsbilder aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (nicht von 1484), die kölnischen Einfluss zeigen (Tafel III), sowie die Entkleidung Christi, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die eine andere, weit schwächere Hand verräth (Tafel IVa), befinden sich jetzt in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzig's; die versuchte Zurückführung der drei genannten Bilder auf Nic. Eisenberg, der 1447—1483, also um die Mitte des Jahrhunderts in Leipzig thätig war, will wenig passen. Die Mehrzahl der übrigen Bilder ist in das Leipziger Museum gelangt, so die beiden grossen Bilder aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Tafel I und II), die jedoch keinen Einfluss Wolgemut's bekunden, das vortreffliche Votivbild der Familie Schmidburg von 1522 (Tafel VIII), das mit Cranach nichts zu schaffen hat, und die drei Bilder (Tafel VI, VII und X) einer Hand, die stark an den Meister der Halleschen Stadtkirche erinnern, wie dies namentlich aus der Dreieinigkeit hervorgeht. Ihre Entstehung wird übrigens in das Jahr 1525 und nicht 1514 zu versetzen sein; ob der Name eines Heinrich Schmidt mit irgend welchem Grund mit ihnen in Verbindung gebracht wird, ist nicht recht abzusehen.

In der Thomaskirche, deren Neubau vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt, wird die schöne Glocke Gloriosa von 1477 erwähnt; ein Gemälde der Kreuzigung, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. Tafel IVb), durch Lebendigkeit und Energie des Ausdruckes ausgezeichnet, jetzt in der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzig's, erinnert an den Wolgemut nahestehenden Meister des Altarbildes in der Erfurter Predigerkirche.

Das Hauptinteresse nimmt die Paulinerkirche mit dem anstossenden Kloster, wo jetzt die Universität steht, in Anspruch. Am Altar der Kirche sind die Gemälde der Verkündigung und des hl. Dominicus mit Maria Magdalena,

von ca. 1400, als unter dem Einfluss der Prager Schule stehend, hervorzuheben. Ganz hervorragende Holzbildwerke der alten sächsischen Schule, den Naumburger Statuen sehr nahe stehend, sind der sitzende hl. Dominicus, aus dem 13. Jahrhundert, und der Markgraf. Diezmann († 1307). Die bronzene Grabplatte der Kurfürstin Elisabeth von Sachsen († 1484) reiht sich würdig den besten Erzeugnissen der Vischer'schen Werkstatt, die die Meissner Fürstengruft bewahrt, an (Tafel XXI).

Bei der Beschreibung des zu Ende des 15. Jahrhunderts erbauten Paulinums fesseln neben dem 40 Meter langen Friese von glasirten Kacheln, die als Ziermotiv den Christuskopf zeigen und deren einzelne noch in den Sammlungen sich erhalten haben, namentlich die im Jahre 1893 zugleich mit dem Gebäude beseitigten Fresken des Kreuzganges, deren Pausen jetzt im kunsthistorischen Seminar der Universität aufbewahrt werden, vornehmlich die Aufmerksamkeit. 1836 waren diese umfänglichen Malereien theilweise freigelegt worden, dann 1864 bis auf zwei übertüncht, 1870 endlich sämmtlich freigelegt und restaurirt. Sie zeigten die Geschichte der hl. Barbara und Katharina, den Stammbaum der Dominikaner, die Kindheitsgeschichte Christi und den Stammbaum Christi. Die Jahreszahlen 1385 und 1386, die man auf einzelnen dieser Bilder gefunden hat, können nicht richtig sein, selbst wenn man annimmt, dass die Bilder zu Anfang des 16. Jahrhunderts vollständig übermalt worden seien: die Zahlen 1514 (oder 1517) und 1515 aber, die sich auf anderen befunden haben, stimmen sehr wohl zu dem Stil eines Theiles der Darstellungen, z. B. zu der auf Tafel XXXI wiedergegebenen Anbetung der Könige, die sogar wiederum an den Maler der Halleschen Stadtkirchenbilder denken lässt.

Endlich werden noch zwei ausserordentlich schöne Glasgemälde (abgebildet auf Tafel XXXII) wiedergegeben, vom Meister von S. Severin (nach Scheibler's Bestimmung), in der Sammlung der Deutschen Gesellschaft, aber nicht, wie die Ueberlieferung annimmt, aus dem Paulinum stammend, sondern, gleich ähnlichen Stücken in Berlin und Cöln, aus dem Kloster Altenberg in Cöln. *W. v. S.*

E. Müntz, Les Collections d'antiques formées par les Médicis au XVI[e] siècle. Separatabdruck aus den Mémoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXV, 2[e] partie. Paris, Klinksieck 1895. 88 S. in 4⁰.

E. Müntz, Les Collections de Cosme I[er] de Médicis (1574). Nouvelles recherches. Separatabdruck aus der Revue archéologique. III[e] série, t. 26. Paris, E. Leroux 1895. 11 S.

Wieder sind die Erforscher und Freunde der italienischen Renaissance dem Verfasser für die werthvolle Gabe, die er ihnen durch die Veröffentlichung der Inventare der grossherzoglichen Kunstkammer (guardaroba) unter Cosimo I., Franz I. und Ferdinand I. in den vorliegenden beiden Publicationen bietet, zu neuem Danke verpflichtet. Dieselben, erst vor Kurzem mit dem gesammten k. Hausarchiv aus dem Palazzo Pitti in das Staats-

archiv übertragen, sind nunmehr der öffentlichen Benutzung zugänglich geworden, während Müntz durch besondere Begünstigung schon vor Jahren Einsicht in sie erlangte, und Copien davon nehmen durfte, die er nun revidiren, ergänzen und namentlich durch das Inventar vermehren konnte, das beim Tode Cosimo I. von den im Palazzo Pitti und Pal. Vecchio vorhandenen sämmtlichen Kunstschätzen aufgenommen wurde. Von diesem letzteren erhalten wir vorläufig in der zweiten der oben angezeigten Publicationen nur einen Auszug, der sich auf die Liste der antiken Statuen (unter die sich indess auch manche moderne Bildhauerwerke verirrt haben), und von modernen Kunstwerken (Bilder, Statuen etc.) nur auf diejenigen beschränkt, die im Register mit der Namensangabe ihrer Schöpfer eingetragen sind, ausserdem aber auch noch ein Verzeichniss der bedeutendsten Suiten von Arazzi giebt, wodurch die von Conti (Ricerche stor. sull'arte degli Arazzi in Firenze, Florenz 1875) und vom Verfasser selbst in seiner Histoire de la Tapisserie en Italie, Paris 1878 ff. angeführten Schätze dieser Art ganz wesentliche Bereicherung erfahren.

Leider sind die Angaben in allen diesen Inventarien in sehr vielen Fällen unklar, lakonisch, namentlich auch in ihren Namensangaben recht sparsam, und selbst in den wenigen Fällen, wo sie solche enthalten, meist recht unzuverlässig, so dass es sehr schwer wird, darnach entweder jetzt noch in den florentinischen Sammlungen vorhandene Werke, oder solche, über deren Existenz wir gleichzeitige literarische Nachrichten besitzen, zu agnosciren. Wir versuchen in Folgendem zu den wenigen vom Verfasser in den Fussnoten seiner beiden Schriften und in einem Artikel der Chronique des Arts 1895, pag. 72 und 73 gegebenen Identificirungen einige Beiträge zu liefern, indem wir sie, uns dem Forschungsgebiet des Repertoriums anbequemend, auf die modernen Kunstwerke beschränken, also Alles, was Müntz in der ersten Hälfte seiner Schrift über den Ursprung, die Bezugsquellen, das allmähliche Anwachsen, die Standorte und Ortswechsel der mediceischen Antikensammlungen in Florenz und Rom, sowie über die bisher noch vielfach unaufgeklärte Geschichte einzelner ihrer hervorragendsten Stücke (Venus von Medici, Thusnelda, Schleifer, Relief des Stieropfers, Niobiden, Molosser und Eber) vorbringt, übergehen, so lehrreich und interessant auch die betreffenden Ausführungen erscheinen und wie manche Ergänzung, manche Berichtigung die Geschichte der genannten Sammlungen, wie wir sie bisher aus Pelli's, Gotti's und Dütschke's Arbeiten kannten, auch wieder durch die ergebnissreichen Forschungen des Verfassers erfährt.

Inventar der Guardaroba unter Cosimo I. von 1553—1568. Unter dem „Centauro piccolo di bronzo S. 50 [130] ist wohl der schon im Inventar Lorenzo's de' Medici (s. Müntz, Les collections des Médicis au XVe siècle, Paris 1888 p. 86) verzeichnete, „centauro di bronzo di mano di Bertoldo" gemeint, über dessen Verbleib wir leider heute nichts mehr wissen. — Die „tavola di bronzo die basso rilievo con piu figure et cavalli di br. 1 alta br. $^3/_4$" (dieselbe Seite) ist unzweifelhaft Bertoldo's Schlacht-

relief im Museo nazionale zu Florenz (vgl. Müntz a. a. O. p. 84). Die hier angegebenen Masse stimmen wohl nicht ganz mit der Wirklichkeit, besser diejenigen, die für das gleiche Werk, das noch mehrere Male in den Inventaren verzeichnet erscheint, S. 53 [133] mit $1^1/_3$ braccien Länge auf $^3/_4$ br. Höhe, und S. 75 mit 2 auf $1^1/_3$ braccien angegeben sind. Die Inventarisatoren nahmen eben die Dimensionen der einzelnen Werke nicht genau ab, sondern schätzten sie offenbar nur nach dem Augenmasse. — Das „Cavallo di bronzo alto br. $^2/_3$, el ritratto di quello di san Janni in Campidoglio con figura suvvi,“ S. 51 [131] ist die von Ant. Filarete verfertigte, und, wie die lange Inschrift darauf besagt, 1465 Piero de' Medici geschenkte Marcaurelstatuette, heute im Dresdener Museum. Das Original stand dazumal schon lange auf dem Capitol, aber weil die Inschrift unserer Replik sie als „apud S. Joannem Lateranum servatam“ nennt, so ist es erklärlich, wieso der Inventarisator sie unter dieser Bezeichnung eintrug. Dass darunter die noch heute im Museo nazionale bewahrte Copie von Del Duca gemeint sein könnte, ist ausgeschlossen, weil diese erst 1777 in die Sammlung kam (s. den Katalog des Mus. naz. von 1884, p. 125). — Die „tre figure di metallo di $^1/_2$ b°., cioe Venere, Cleopatra et Leda“, sowie der zwei Posten weiter verzeichnete „Mercurio piccolo di bronzo“ (S. 51, wiederholt auf S. 53) gehören zu den noch jetzt im Mus. naz. (Katalog, p. 124) vorhandenen sieben Figuren von Bandinelli. Die drei übrigen finden wir eingetragen auf S. 54 [134] des Inventars als „una Venere di metallo di $^2/_3$ braccio del Bandinello, uno Hercole die metallo con 3 pomi in mano del detto“ und „una figura simile con pelle di becco in mano (es ist ein Bacchus) del detto“. Die eine Venus trägt übrigens die Bezeichnung des Künstlers. Vasari VI, 153 berichtet von diesen Bronzen als Arbeiten Bandinelli's, sowie dass einige davon im Scrittojo des Herzogs seien, und in der That kommen sie in dem Eintrag auf S. 53 unter anderen Kunstwerken vor, die am 13. Juni 1559 in jene Räumlichkeit übertragen wurden. Auch stimmt das Mass von $^2/_3$ Ellen, das Vasari angiebt, z. Th. annähernd, z. Th. aber ganz genau mit dem im Inventar ausgesetzten. — Was der S. 51 [131] und 53 [133] registrirte „torso di bronzo ritratto da uno Fiume di mano di Michelangelo“ sei, wissen wir nicht zu sagen. Vielleicht hat der Schreiber darunter einen der beiden Bronzetorsi von Flussgöttern gemeint, die — als Arbeit eines unbekannten Cinquecentokünstlers — im Mus. nazionale (Katalog, p. 120) aufbewahrt werden. Mit den Attributionen der Inventarisatoren haben wir es ja, wie erwähnt, nicht allzu ernst zu nehmen. Unter „Uno cane di metallo in aovato di $^1/_3$ b°.“ (S. 51) ist das Windspiel auf ovaler Unterlagsplatte zu verstehen, das Benv. Cellini 1545 goss und das Herzog Cosimo von ihm kaufte. Das angegebene Mass stimmt mit dem im Mus. nazionale aufbewahrten Werke. — „Uno Laoconte del Sansovino formato dal antico“ auf S. 52 [132] ist diejenige der drei Bronzenachbildungen im Mus. naz., wovon der rechte Arm fehlt (während die beiden anderen, dessen Restaurationen von Montorsoli und Cornachini zeigen). A. Venturi schreibt unser Exemplar einem sonst unbekannten

Bildner Ant. Elia zu (Arch. stor. d. arte II, 105) aber der ausdrücklichen Angabe unseres Inventars gegenüber verliert seine Vermuthung ihre Berechtigung. Ueberdies berichtet Vasari VII, 489 von einer Copie des Laokoon, die Sansovino vor 1511 in Rom fertigte, und wenn dies auch vielleicht nicht die unsrige ist — denn diese kam dem genannten Gewährsmann nach 1534 in den Besitz des Cardinals Guise —, so wissen wir doch von einer Gipsreplik, die Pietro Aretino für den Markgrafen von Mantua bei Sansovino 1525 bestellte. Dieses setzt nun ein Wachs- oder Thonmodell voraus, wonach unser Exemplar sehr wohl gegossen worden sein kann. Seine Höhe stimmt mit der des für Mantua bestimmten Gipses (c. 1 Elle) überein. — „Uno Aristotele di basso rilievo di bronzo formato dal antico“ auf S. 52 u. 53 [133] ist offenbar die noch jetzt im Bargello vorhandene Plakette, — eine paduanische Fälschung à l'antique aus der ersten Hälfte des Cinquecento, wovon mehrere Wiederholungen in anderen Sammlungen existiren (s. Molinier, Les Plaquettes Nr. 643), und die den König der Philosophen in einem Kapuzenmantel mit spitzem Hute darstellen. Auf den Ursprung der Arbeiten dieser Art wirft ein Brief, den Cardinal Ercole Gonzaga 1536 an seine Mutter richtete, interessantes Licht (s. Bertolotti, Artisti in relazione coi Gonzaga, Modena 1885, p. 72). — „Una testa grande di S. E. di metallo tocca d'oro“ auf S. 54 [134] ist wohl die Büste Cosimo's I. von Benv. Cellini im Bargello. Sie kam erst 1557 auf die Insel Elba, wo sie über dem Thor eines Forts Aufstellung fand; unser Inventareintrag scheint aber noch von 1555 zu stammen. Ebenso sind die „Dua teste di metallo di Lor. Ecc^{tie} di $^1/_2$ brac^{cio} (auf ders. Seite), die beiden kleinen Bronzebüsten des jugendlichen Cosimo I. und seiner Gemahlin Eleonora von Toledo, die als solche erst kürzlich erkannt und aus den Magazinen ins Mus. naz. gebracht, dort als Arbeiten Bandinelli's aufgestellt sind (s. Arch. stor. d. arte VI, 20). — „Uno quadro di metallo di basso rilievo tocco d'oro con Cristo in croce di brac^{cia} $1^1/_2$ alto“ (dies. Seite, wiederholt auf S. 74 [154] im Inventar Ferdinand I.) ist das wohl von Bertoldo vollendete Kreuzigungsrelief Donatello's, das schon Vasari II, 417 mit dem gleich zu erwähnenden zweiten Relief gleichen Gegenstandes in der herzogl. Guardaroba anführt. Das Characteristicum der Vergoldung lässt seine Verwechselung mit dem letzteren, das zwei Posten weiter als „uno quadro di metallo con Cristo in croce di basso rilievo“ eingetragen erscheint, nicht zu. Es ist dies die früher dem Agostino di Duccio oder Pollaiuolo, nun aber mit mehr Recht dem Bertoldo zugetheilte Kreuzigung im Bargello. Noch deutlicher wird sie im Inventar Ferdinand I. S. 74 als „un quadro di bronzo di basso rilievo di N. S^{re} e 2 ladr^{ni} in croce et a basso le Marie, alto braccia 1 in cir^{ca} senza adornamento“ charakterisirt. Da nun dieses zweite Relief sich schon im Inventar Lor. de Medici's vorfindet (s. Müntz, Les collections etc. p. 85 und vgl. dazu Repertorium XI, 311), so muss geschlossen werden, dass das Donatello'sche erst später, wahrscheinlich erst von Cosimo I. erworben wurde. Auch Vasari spricht — allerdings von beiden — erst in seiner zweiten Auflage. — „Una testa di metallo

di mª Ginevra donna di Pier Francesco de Medici“ (S. 54) ist offenbar die von Vasari (II, 416) als Gattin Cosimo's des Alten und in der Guardaroba des Herzogs befindlich verzeichnete Bronze im Bargello, die U. Rossi (Arch. stor. d. a. VI, 15) in der bisher als Annalena Malatesta von Vecchietta gehenden Büste erkannt hat. Nach unserem Inventar stellt sie indess nicht Contessina de' Bardi, die Gattin Cosimo's d. A., sondern Ginevra Cavalcanti, die Mutter — nicht, wie es im Inventar heisst, Frau — Pier Francesco's di Lorenzo vor, u. z. desshalb nicht die letztere, weil Pierfrancesco nicht vor 1415 geboren war, seine Frau also nicht von dem 1466 gestorbenen Donatello, dem unsere Büste von Vasari zugeschrieben wird, und dem sie auch ohne Zweifel angehört, als Greisin dargestellt werden konnte. Durch diese Identification erklärt es sich nun aber auch, warum das Werk im Inventar Lorenzo's nicht vorkommt: es gehörte dem jüngeren Zweige der Familie, dem auch Cosimo I. entstammte, und gelangte erst durch ihn in die herzogl. Kunstkammer. — „Uno Ercole scoppia Antheo di metallo moderno di $1/2$ bracᶜⁱᵒ“ (S. 54) ist die bekannte Gruppe A. Pollaiuolo's, die schon im Inventar Lorenzo's (Müntz a. a. O. S. 85) unter der gleichen Benennung erscheint. — „Uno Orfeo di metallo non finito alto bracᶜⁱᵃ $^2/_3$“ auf S. 55 [135] ist die Statuette, auf die U. Rossi (Arch. stor. d. arte VI, 20) als der Art Pollaiuolo's nahestehend zuerst aufmerksam gemacht hat: nur Kopf und Beine sind daran vollendet. — „Uno Hercole di metallo di mano di Bandinello di bracᶜⁱᵃ $^2/_3$“ auf derselben Seite muss identisch sein mit der weiter vorn, S. 54, registrirten Statuette, einer der sieben im Bargello noch vorhandenen. „Uno Bacco di marmo grande del Bandinello“ (S. 56 [136]) ist die jetzt im Pal. Pitti, im Vestibül des ersten Stockwerks stehende Statue, wovon Vasari (VI, 179) erzählt, sie sei aus einem für die Chorschranken des Domes bestimmten, aber missglückten Adam umgestaltet worden. — „Uno David imperfetto del Bonarroti di bracᶜⁱᵃ 2“ auf derselben Seite ist die laut Vasari VII, 201 für Baccio Valori gemeisselte, fälschlich Apollo benannte Statue des Museo nazionale, die sich durch den abozzirten Kopf Goliath's und die Schleuder in den Händen deutlich als David offenbart. — Ueber den „Santo Bastiano moderno“ vermögen wir keinen Aufschluss zu geben; dagegen ist „una testa col busto die Piero de Medici auf S. 56 die schon im Inventar Lorenzo's (Müntz a. a. O. S. 63) registrirte Marmorbüste von Mino da Fiesole. Sonderbar, dass ihr Gegenstück, diejenige Giovanni's de Medici (Müntz, S. 85) nicht inventarisirt erscheint. — „Uno quadro di più figure di $1/2$ rilievo di Donatello“ auf S. 57, identisch mit „un quadro di marmo di basso rilievo, lungo braccia $1^0/_2$ in circa con cornice di legno entrovi più figure, che una che porta una testa“ auf S. 73 [153] im Inventar Ferdinand's findet sich schon in Lorenzo's Inventar (Müntz, S. 64) als: „uno quadro di marmo chon molte fighure die mezzo rilievo e altre chose a prospettiva coe . . . di sancto Giovanni di mano di Donato“, und ist wohl die Tafel mit dem Gastmahl des Herodes im Museum zu Lille. — Uno aovato antico di Julio C. piccolo“ auf S. 57 identisch mit „un aovato di marmo di basso rilievo di uno Imperatore con

cornice di legno“ auf S. 73 [153], ist wohl das Oval mit einem römischen Kaiserprofil im Mus. naz. von einem unbekannten Cinquecentisten (s. Katalog S. 137); „una testa col busto di S. E. del Bandinello S. 57, die grosse Marmorbüste Cosimo I., im Katalog des Bargello pag. 68 einem autore ignoto zugetheilt. — Unter „Una testa di basso rilievo del Duca“ auf S. 57, identisch mit „una testa di marmo di basso rilievo del G. D. Cosimo quando era giovane“ auf S. 73 im Inventar Ferdinand I., könnte vielleicht das von Rossi dem Bargello einverleibte Oval mit dem Jugendbildniss Cosimo I. gemeint sein (vgl. Arch. stor. d. a. VI, 12).

Unter den auf S. 60—62 inventarisirten Bildern sind das raffaelische Bildniss Leo X., Pontormo's Venus und Cupido (laut Vasari VI, 277 nach einem Carton Michelangelo's gemalt, jetzt unter Nr. 1284 in den Uffizien); die für Ottaviano de' Medici gemalte h. Familie Andrea's del Sarto (jetzt Pittigalerie Nr. 81), der „Rapto di Ganimede con la Rotta di Monte Murlo“ von Batt. Franco, worüber Vasari VI, 575 ausführlich berichtet, Tizian's Portraits des Cardinals Ippolito de' Medici und Pietro Aretino's in der Pittigalerie (das letztere laut Vasari VII, 442 n. 1 von dem Dargestellten selbst 1545 Cosimo I. geschenkt), die dem Leonardo (fälschlich) zugeschriebene Medusa in den Uffizien, und der Täufer (Pal. Pitti Nr. 265), den Andrea del Sarto für Ottaviano de' Medici gemalt hat, leicht zu erkennen, alles Uebrige aber kaum zu agnosciren.

In dem nach dem Tode Cosimo I. (1574) aufgenommenen Inventar, woraus, wie oben erwähnt, Müntz in der zweiten der hier besprochenen Schriften einige Theile veröffentlicht, sind uns ausser den schon von ihm agnoscirten Bildern zwei Sculpturen aufgefallen, worüber er nichts Näheres mittheilt. Die eine: „un quadro di marmo di una Ressuretione di basso rilievo con ornamento di noce di Vincenzo di Perugia“ ist auch im Inventar Ferdinand I., dort jedoch ohne Namensangabe des Autors verzeichnet auf S. 73 [153] und offenbar ein Werk Vinc. Danti's, von dem uns ja Vasari VII, 631 erzählt, che condusse al signor duca alcuni basso rilievi di marmo e di bronzo che furono tenuti bellissimi. Das hier erwähnte ist jedoch nicht mehr nachweisbar: im Bargello sind blos zwei Bronzereliefs von ihm vorhanden, die Vasari auch schon beide a. a. O. beschreibt. Sodann findet sich mitten im Register der im Pal. Vecchio aufbewahrten antiken Marmorwerke die Angabe: „Quadro uno di basso rilievo di marmo bianco di braccio uno ½ che vi sono dentro otto figure et si pensa sia la storia di Diana“ (S. 11 d. Sep.-Abdrucks aus der Revue archéologique). Wir sehen hierin das erst jüngst aus den Vorräthen dem Museo nazionale einverleibte Relief Diana und Aktaeon von Fr. Moschini, das der Künstler, laut Vasari VI, 310, als er von Rom nach Florenz übersiedelte, dem Herzog Cosimo zum Geschenk machte, um sich dadurch andere Aufträge zuzuwenden (s. Arch. stor. d. arte VI, 12 u. 14). Die in kleinen Lettern am äussersten unteren Rande angebrachte Bezeichnung übersah der Inventarisator; da jedoch sowohl die Grösse, als die Anzahl der Personen,

die er angiebt, mit dem Moschini'schen Relief übereinstimmen, so dürfte an der Identität kaum zu zweifeln sein.

Inventar der Guardaroba des Cardinals Ferdinando de Medici, von 1571 bis 1588. S. 65 [145] und 70 [150] dieses Inventars finden wir drei moderne Bildwerke im Pal. Medici verzeichnet, neben den 16 z. Th. blos Gipsbüsten über den Ausgängen in die beiden Höfe, die s. Z. von Verrocchio restaurirt worden waren (s. Arch. stor. d. a., Neue Folge I, 170) und dem bronzenen Pferdekopf aus Civitavecchia, heute im Museum des Pal. della Crocetta, überhaupt die einzigen, die der Cardinal -- wie aus dem Datum des 23. October 1576 und aus der Erwähnung des Namens seines Schwagers Paolo Giordano Orsini erhellt — nach dem gewaltsamen Tode seiner Schwester Isabella zugleich mit dem Palaste in Via Larga, den sie bewohnt hatte und dessen Besitz nun auf ihn überging, von ihrem Gatten übernahm. Es scheinen also zu jener Zeit namentlich auch keine Antiken mehr in jenem Palaste aufbewahrt gewesen zu sein. Die in Rede stehenden drei Sculpturen sind: „Una statua grande di marmo detta Laoconte co' figli", offenbar die Copie Bandinelli's, für Clemens VII. verfertigt und 1525 im hintern Hof des mediceischen Palastes aufgestellt (Vas. VI, 146). Dort sah sie 1536 Fichard und noch 1591 Bocchi. Sie kam beim Verkauf des Palastes an die Riccardi i. J. 1659 in das Casino in Via di S. Marco und später in die Uffizien, wo sie heute noch steht. — „Una statua grande di marmo detta Orfeo col Can Cerbero —, nel cortile del palazzo di S. S. Illma in Firenze" ist der Orpheus von Bandinelli, il quale col suono e canto placa Cerbero (Vas. VI, 143). Er wurde gleich, nachdem ihn der Künstler 1519 vollendet hatte, im vorderen Hofe des Medicäerpalastes aufgestellt, wo ihn Fichard 1536 ganz richtig anführt, indem er nicht — wie Schmarsow (Repert. XIV, 131) vermuthet — einen David für den Orpheus ansieht. (Hiernach wird dann auch die Fussnote zu letzterem a. a. O. S. 377 hinfällig.) Auch Bocchi erwähnt ihn 1591 noch ebendaselbst, während Cinelli ihn 1677 schon im Casino di S. Marco sah, wohin er bei derselben Gelegenheit wie der Laokoon versetzt worden war. Ueber den gegenwärtigen Verbleib dieses Werkes ist uns nichts bekannt. — „Un Mercurio di metallo dorato che va su la fonte del cortile del palazzo di S. S. Illma in Firenze" (S. 70) ist der Mercur Giov. Franc. Rustici's, über den Vasari VI, 602 als für die Fontaine im hinteren Hof des Palastes in Via Larga zwischen 1515 und 1519 ausgeführt, berichtet, und der seither verschollen ist. Fichard erwähnt die Statue nicht, wohl aber den im Inventar unmittelbar auf sie folgenden antiken ehernen Pferdekopf, der, wie wir daraus erfahren, über dem Brunnentrog aufgestellt war. — „Una figurina interna con uno puto in braccio di metallo" (S. 67 [147]) ist der kleine Silen mit Bacchuskind, der noch im Mus. nazionale, als Arbeit eines unbekannten Cinquecentisten, bewahrt wird (s. Katalog p. 120). Er findet sich auch auf S. 69 [149] als „Sileno con Bacco in braccio" verzeichnet. — „Un n Cristo con la croce ibraccio . . . . avuto da M. Pietro da Bargha scultore, disse esser ritratto da quel della Minerva"

auf S. 68 [148] und wieder registrirt auf S. 69 [149] und S. 79 [159], ist die noch im Bargello vorhandene Copie im Kleinen nach der Statue Michelangelo's in S. Maria sopra Minerva, dort einem Ignoto del XVI° secolo zugeschrieben. Dieser Ignoto bleibt es für uns, auch nachdem wir nun seinen Namen und seine Eigenschaft eines scultore di S. S. Illma aus unserem Inventar erfahren, denn Niemand sonst weiss uns von Pietro da Barga etwas zu berichten. Das Inventar zählt von ihm übrigens sechzehn weitere kleine Bronzen, wohl zumeist Reductionen nach Antiken, darunter eine des farnesischen Hercules und des Laokoon auf, letztere wohl die oben erwähnte des Bargello mit der Ergänzung des Montorsoli. — Die auf S. 70 [150] verzeichnete „fighura nuda di metallo d'un Mercurio in atto di volare . . . . avuta da Gianbologna scultore e mandataci di Firenze a dì 14 dj giugno 1580" ist die heute im Mus. naz. befindliche Replik der 1564 für Kaiser Maximilian gegossenen und ihm von Cosimo als Geschenk gesandten berühmten Bronze des Wiener Museums. Sie schmückte seit 1580 — wie auch das Inventar berichtet — einen Brunnen der Villa Medici in Rom und kam erst 1780 in die Uffizien zurück (Vas. VII, 647). — Ueber die „figura grande di metallo al naturale detta un Gladiatore nudo con un morione in testa con una mano fornita da spada e nell'altra un pezzo di bastone fatta dal Amannato e venuta di Firenze a dì 19 di marzo 1583" S. 70, wissen wir nicht Sicheres zu sagen. Baldinucci (Notizie &c. Florenz 1767 VI, 22) berichtet über einen bronzenen Mars von Amannati, von dem er nicht anzugeben weiss, wohin er gekommen sei. Die Beschreibung unseres Inventars könnte sich ganz wohl auf dieses Werk beziehen. — Von den „tre figurine di bronzo . . . . . fatte da M. Giov. Bologna, che dua femine, una nuda in atto di dormire, e una che sta con un ginocchio in terra una mano alla testa, e l'altra alla poppa manca con un panno sottopiè, e uno Ercole ritto, S. 71 [151], erkennen wir nur noch die Venus accroupie im Museo nazionale (Katalog, p. 121, auf dem Armband bezeichnet I. B. F.), — die beiden anderen lassen sich nicht agnosciren.

Inventar des Grossherzogs Ferdinand I., von 1587 bis 1591. Hier finden wir auf S. 73 [153]: „Un quadro di marmo di basso rilievo con sua cornice dorata entrovi un San Girolamo con un Cristo in croce in un bosco", ein Werk, das übrigens auch schon im ersten Inventar Cosimo's von 1553 bis 1568 als „uno quadro di Sancto Girolamo di basso rilievo" auf S. 57 [137] verzeichnet steht. Sollten wir hierin nicht das einst im Besitze E. von Liphardt's in Florenz befindliche, von ihm dem Pierino da Vinci, von Bode aber dem Desiderio da Settignano zugeschriebene Relief erkennen dürfen, das sich ja gerade durch seine reiche Landschaft auszeichnet? — „Un quadrato di marmo di basso rilievo, ornamento di legno tinto nero dentrovi una Madonna con il putto, un S. Giov. Batt^{a}, un S. Giuseppe con un pezzo di velluto pag^{zzo} per coprirlo, hauto da detto (d. h. G. B. da Cerreto, dem Guardaroba maggiore des verstorbenen Grossherzogs, der jetzt die ihm anvertrauten Kunstschätze an seinen Nachfolger beim Grossherzog Ferdinand übergiebt) ist vielleicht das Relief von Pierino da

Vinci im Bargello. Nach Angabe des Katalogs der Sammlung (S. 138) stammt es aus der alten Guardaroba, und dahin, u. z. vor das Jahr 1587 weist auch der Inventareintrag. — In dem „Quadro di noce intaghato in parte e dorato con frontespitio e gocc[la] con arme de' Medici, entrovi il Sacrificio di Abram di basso rilievo di bronzo“ S. 74 [154] haben wir das bekannte Ghiberti'sche Relief im Bargello wiederzuerkennen; denn von dem Brunelleschi'schen wissen wir, dass es vom Altar der Sagrestia vecchia von S. Lorenzo durch Schenkung erst 1780 in die Uffizien kam. Da unser Relief in den beiden Inventaren Cosimo I., die bis 1574 reichen, nicht vorkommt, so muss es erst zwischen 1574 und 1587 in den Besitz der herzogl. Kunstkammer gelangt sein, nachdem es bis dahin im Zunfthaus der Mercanti aufbewahrt worden war, wohin es, laut Vasari, Ghiberti selbst gestiftet hatte. — Von einer langen Reihe auf S. 75 registrirter Bronzewerke, scheinbar lauter modernen Arbeiten, lässt sich wegen der spärlichen Angaben des Inventars leider kein einziges wiedererkennen. Dagegen haben wir in der „Testa di marmo di Bruto auta della eredità di M. Diomede Lioni, mandatoci di Siena . . . . questo dì 10 di dicembre 1590“ S. 79 [159] nicht wie Müntz S. 27 behauptet, eine antike Brutusbüste (eine solche existirt auch heute in Florenz nicht), sondern unzweifelhaft die bekannte unvollendete Arbeit Michelangelo's im Mus. nazionale zu agnosciren. Vasari VII, 262 erzählt, der Meister hätte sie für den Cardinal Ridolfi gemacht. Aus unserem Eintrag erfahren wir nun, dass seine Angabe entweder überhaupt unrichtig, oder aber, dass nach dem Tode des Cardinals die fragl. Büste in den Besitz des in Rom ansässigen Sienesers Diomede Leoni gelangt sei, von dem wir ja wissen, dass er mit Michelangelo befreundet, auch bei dessen Tode anwesend war, worüber er die erste Nachricht an des Meisters Neffen Leonardo nach Florenz sandte (Daelli, Carte Michelangelesche, Milano 1865, p. 43). Der Zusatz „auta (nicht comprata) della eredità“ berechtigt wohl zu dem Schluss, dass die Büste, zugleich mit dem sofort zu besprechenden zweiten Werk, als Vermächtniss Leoni's in grossherzoglichen Besitz gelangt sei. — Es ist dies „una testa di bronzo di Michelagniolo Bonarroti auta della eredità di M. Diomede Lioni, mandataci di Siena . . . . questo dì 10 di dicembre 1590“ (dieselbe Seite des Inventars). Dass Leoni eine Portraitbüste Michelangelo's von Daniele da Volterra besass, ist durch einen Brief von ihm bezeugt (Gotti, Vita di M. A. I, 372). Ob das Exemplar im Mus. nazionale nicht doch dieses, ehemals von Leoni besessene sei, wäre erst aus dem Inventar der urbinatischen Verlassenschaft, aus welcher jenes nach den bisherigen Angaben stammen soll (Vas. VII, 332), klar zu stellen. Bekanntlich hielt Eugen Piot sein aus dem Besitz des Grafen Bianchetti in Bologna stammendes, dem Louvre vermachtes Exemplar für das durch die Schenkung des Dieners Michelangelo's 1570 an den Herzog von Urbino gelangte.

C. v. Fabriczy.

Sammlungen.

Photographieen nach Holzsculpturen der Sammlung Laporte.

Die vor einigen Jahren von Herrn Laporte in Hannover-Linden von den Erben des Lüneburger Stadtbaumeisters Maske erworbenen decorativen Holzsculpturen aus dem Soest'schen Hause in Lüneburg sind auf fünf Lichtdrucktafeln herausgegeben worden. Es sind Hermen, Karyatiden, Friese, Pilasterfüllungen von der Hand des Albert von Soest und seiner Werkstatt. Die rohgeschnitzten, bemalten Hermen (Tafel II) standen im Hofe des Hauses, das Uebrige entstammt angeblich dem Arbeitszimmer des Künstlers, dem sogenannten Türkensaal. Deutliche Unterschiede in der Güte der Arbeit und Zeichnung lassen auf verschiedene Hände schliessen. Sehr anmuthig sind die mit spielenden Putten etc. geschmückten Pilasterfüllungen. Gut auch die auf Tafel IV u. V gegebenen Karyatiden. Weit schwächer die auf Tafel III abgebildeten und die grossen Hermen auf Tafel II. Zu beachten auch der verschiedene Geschmack, der aus der Bildung des Tectonischen spricht (die Fruchtkörbe). Es ist dankenswerth, dass diese interessanten Werke der kunsthistorischen Betrachtung nunmehr zugänglich geworden sind und ein Vergleich mit den Sculpturen des Lüneburger Rathhauses möglich gemacht ist. *Vöge.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Zu Giorgione. Im Anschluss an die in Heft I des „Repertorium" erschienene Besprechung meines Aufsatzes über Giorgione im Nuovo Archivio Veneto möchte ich bemerken, dass die früher von mir aufgestellte Behauptung, die Tradition, welche den Künstler von einem Bauernmädchen in Vedelago abstammen lässt, sei erst in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts nachweisbar, irrig ist. Im Verlauf späterer Studien kam mir ein Buch vor, betitelt Viaggi del P. Coronelli (2 voll. In Venetia 1697); Viaggio d'Italia in Inghilterra. Der Verfasser, welcher Cosmografo della Serenissima Republica di Venetia war, spricht t. I p. 64 ff. über Castelfranco. Er erwähnt das Altarbild (palla di S. Giorgio dipinta dal Giorgione) in der Parochialkirche, sowie die Inschrift über dem Grab des Malers, welche er

in derselben Fassung (mit unwesentlichen Varianten) wie Melchiori mittheilt. Dann spricht er weiterhin von den Malern, welche die Stadt hervorgebracht hat und fügt bei Giorgione hinzu: „della Casa Barbarella, nato da una Contadina della Villa di Vedelago“. Damit wird also die Tradition als bereits Ende des 17. Jahrhunderts befestigt erwiesen. Da nun Ridolfi zwar von der Herkunft aus dem Haus Barbarella, dagegen von dem Bauernmädchen aus Vedelago nichts berichtet (trotz seiner offenbaren Lokalkenntniss), so ist die Entstehung der Geschichte zeitlich ziemlich genau fixirt. An dem, was wir den besten Quellen des 16. Jahrhunderts entnehmen, kann natürlich diese späte Notiz nichts ändern.

Anhangsweise sei bemerkt, dass in dem Buch Coronelli's auch sonst Kunstnotizen sich finden. So sind im zweiten Band (p. 90 ff.) Bemerkungen über Kunstwerke in Holland (Leyden, wo u. A. Bilder von Dow und Mieris erwähnt sind, Harlem u. s. w.) enthalten. *G. Gronau.*

Eine Bronzestatue von Adriaen de Vries, die, verhältnissmässig unbekannt, bisher mit dem Meister noch nicht in Verbindung gebracht worden war, wird von Konrad Buchwald im 16. Heft des VI. Bandes von „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“ publicirt. Die Kirche von Rothsürben, einem im Landkreise von Breslau gelegenen Dorfe, bewahrt das Werk. Es stellt Christus an der Säule dar, eine sehr sorgfältig gearbeitete, in der Stellung etwas manierirte Figur aus vergoldeter Bronze. Auf der Rückseite der Plinthe steht die Bezeichnung: ADRIANVS FRIES HAGENSIS FECIT 1604. Dem Aufsatz sind Abbildungen dieses Werkes wie auch des im Dome von Breslau befindlichen Bronzereliefs desselben Meisters beigegeben.

Ein bisher unbeachtetes Werk Cristoforo Solari's bespricht Diego Santambrogio in einem der letztem Hefte der Mailänder Zeitschrift Natura ed Arte (März 1895). Es ist ein Marmortriptychon mit den Halbfiguren des aus dem Grab emporragenden Heilands zwischen der klagenden Madonna und Johannes d. Ev., das aus der Familienkapelle Meraviglia in der ihrem Patronat unterstehenden Kirche des Fleckens Vighignolo in der Umgebung von Mailand vor einigen Jahren in das Museo archeologico der Brera gelangt ist (1.90 m Länge auf 0.70 m Höhe). Ein Vergleich mit den Statuen des Meisters am Grabmal Sforza in der Certosa von Pavia lässt in beiden Werken die Tendenz zu den etwas zu vollen Formen der alten lombardischen Schule und zu einer gewissen Uniformität der Arbeit sowohl im Nackten als ganz besonders in der Faltengebung gleicherweise hervortreten. Auch die Technik in beiden ist identisch, und manche Details erscheinen geradezu im späteren der beiden Werke nach dem früheren copirt, so die geringelten Haare des Johannes von den langen Schraubenlocken der Herzogin Beatrice, und die Schnüre wie die Knoten der am Kreuzesarme hängenden Geisseln des Pietàreliefs von den Maschen des netzartigen Ueberwurfes ihres Kleides. Ueberdies ist der Marmor beider Arbeiten der gleiche crystallinisch dichte und homogene, dem die Zeit

die gleiche wachsartige Durchsichtigkeit an den glatten Flächen und eine etwas gräuliche Abtönung in den Höhlungen der Faltenzüge verliehen hat. Der letztere Umstand lässt darauf schliessen, dass beide Arbeiten einst zu demselben Ganzen gehört haben möchten. In der That weiss man aus einem Brief des Herzogs Lodovico il Moro, dass Solari ausser den Grabstatuen auch den Altar zu fertigen hatte, mit dem verbunden jene in der Apsis von S. Maria delle grazie ihre ursprüngliche Aufstellung fanden, bis sie in Folge der Bestimmungen des Concils von Trient über die Grabstätten in Kirchen i. J. 1564 auseinandergenommen, und von Oldrado Lampugnano erworben, in der Certosa von Pavia eine Zuflucht fanden, während die Bestandtheile des Altars selbst seither verschollen waren. Ueber den letzteren aber sagt der Bericht eines der Hofleute Franz I., der den König bei seiner Expedition i. J. 1515 begleitete, dass „la sepulture de Béatrix femme du More est eslevée en hault bien richement et dessoubs près terre notre seigneur en tombeau“ (vgl. Archivio stor. dell'arte N, 360). Die Uebereinstimmung zwischen der in diesen Worten bezeichneten Darstellung der Pietà, — die allem Anscheine nach den Vorsatz des zu Füssen des darüber aufgebauten Grabmals der Herzogin befindlichen Altars gebildet haben wird — mit unserm Triptychon ist augenscheinlich, und also dessen einstige Zugehörigkeit zu dem in Rede stehenden Monumente, nach dem was oben über Stil und Arbeit desselben ausgeführt wurde, zum mindesten sehr wahrscheinlich. — Auch den Spuren, die es gerade in die unbedeutende Dorfkirche von Vighignolo geführt haben, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit nachgehen. Die Lampugnani's, durch die die herzoglichen Grabstatuen in die Certosa gelangten, waren mit der Familie Meraviglia verwandt. Es kann daher jener Lampugnani, der die Statuen erwarb, mit ihnen auch das Altarpaliotto sehr wohl in seinen Besitz gebracht, und es gleich oder später — es ist bisher nicht geglückt, über den Zeitpunkt, wann es nach Vighignolo kam, irgend eine Nachricht aufzufinden — an seine Verwandten abgetreten haben, die damit ihre Familiencapelle schmücken wollten. *C.v.F.*

Berlin, Druck von Albert Damcke.

INHALT.

Berlin, Druck von Albert Damcke.